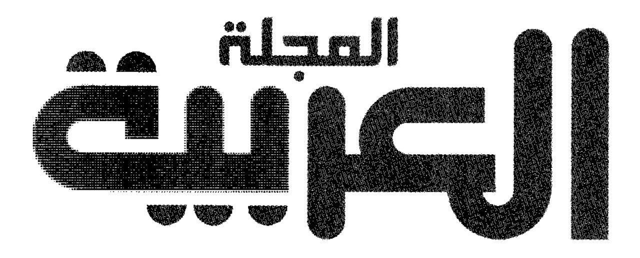
السينما والجذور

ترجمة: خالد أقلعي



السينما والجذور

ترجمة: خالد أقلعي



رئيس التحرير

د. عثمان بن محمود الصيني

الرياض - طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) - شارع المنفلوطي
هاتف: 4778990 - 4779792 فاكس: 4766464
ص.ب 5973 الرياض 11432
المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com-info@arabicmagazine.com


بسم الله الرحمن الرحيم

ح المجلة العربية، 1435 هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

أقلعي، خالد

السينما والجذور. / خالد أقلعي.- الرياض، 1435هـ

164 ص ؛ 14x21سم (كتاب المجلة العربية؛ 206)

ردمك: 978-603-8138-34-2

1- السينما - تاريخ 2- السينما - نقد أ.العنوان ب.السلسلة

ديوي 791.4309 1435/109

رقم الإيداع: 1435/109

ردمك: 978-603-8138-34-2

المحتويات



مقدمة

نادرة هي الكتابات العربية التي تهتم بتاريخ الكون الفضـي وخصائص مدارسه الفنية المختلفة. مفتقرة المكتبة المغربية، بوجه خاص، إلى هذا النمط من الكتابة التوثيقية التي تجعل العاملين في قطاع السـينما الناشـئ بالمغرب (كتابـا ومخرجين وممثلـين ومنتجين...) علـى بينة من العوامـل التاريخية المختلفـة التي أسـهمت في ميلاد هـذا الفن، والتي جعلته بهـذه القوة من الانتشار والهيمنة والتأثير. فالصورة السمعية البصرية اليوم، من أهم أسلحة التنمية البشرية في العالم، وأخطرها على وجه الإطلاق. بل إن دورها الريادي في تعبئة الأفراد والجماعات، وإحداث التحولات السياسـية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها لا يحتاج إلى بيان. وقد اسـتحضرنا في مقام سـابق الدور الحضـاري الخطير الذي يلعبه (علم السيناريو)، من حيث هو مكون من مكونات الإعلام الرحب[1]. واليوم نخوض، بجدية أكبر، غمار تاريخ الكون الفضـي منذ تكونه لندرك كيف أن الاهتمام بالبحث العلمي أسـهم بشـكل كبير في ميلاد هذا المارد الخارق، ونشـأته وتطوره، وكيف انتقلـت اللغة السـينمائية من مظهرهـا البدائي المرتجل إلى نمـط من الكتابة الإبداعية المصـممة بدقة وفعالية بغرض إحداث الأثر الفني المطلوب، قبل أن نعرض لمختلف التيارات والظواهر السينمائية العالمية، في أفق تمثل عربي ووطني أمثل لتاريخ هذه الأداة الخطيرة، التي ينبغي المراهنة عليها لصـياغة

---

(1) حرب السيناريو، د.خالد أقلعي، صحيفة القدس العربي، ع5095، س17، الأربعاء 12أكتوبر2005، ص:11

تصــور حضــاري متماســك لمســتقبل المواطن العربي المتمدن، ولصورته المتوازنة المشرقة في نظر الذات والآخر، صــورة لا يمكن صــياغتها بحرفية ومهارة إبداعية مؤثرة بعيدا عن تأمل المسار التاريخي للكون الفضي، وفِقه كيفية اشتغال مكوناته وسماته الفنية عبر مراحل نشأته وتطوره المختلفة.

ولا يجوز إغفال حقيقة أننا استندنا في ترجمة هذه الحلقات المسلسلة من تاريخ السينما، بشكل أساس، إلى موسوعات تاريخ السينما، كما اجتهدنا في تقديم هذه المادة المعرفية بلغة عربية ســليمة، قدر المســتطاع، متحمسين للتغلب على كل ما قد يعيق استرسال القراءة أو إدراك معانيها.

لعلنا نسهم، بهذا الاجتهاد الذي نروم أن ننفق فيه ما شاء الله من الجهد، في إثراء المعرفة الســينمائية العربية المفتقرة إلى معطيات دقيقة حول (الكون الفضي) تاريخا ومكونات.

الفصل الأول

الصور المتحركة

قبل ظهور السينما بوقت طويل كانت الظلال ترقص، وكانت الصور المعروضة تُرسل بحركية مجنونة، وكان العلماء يجاهدون للقبض على الإشارات العابرة لهذه الحركة. ظهور السينما، في الحقيقة، أكبر من مجرد اختراع؛ إنه ثورة بكل ما تحمله الكلمة من معاني الإبهار والإعجاب والتغيير، مصب سلسلة من قنوات البحث التي كانت تنمو ببطء خلال فترات زمنية طويلة خلت. كان يبدو وكأن الكائن البشري مجبول على سيرورة البحث الدائم رغبة في تحقيق هذا النمط من التسلية البصرية المؤثرة، التي كان للسينما أن تتربع على عرشها.

لقد أسهمت الأساطير والإرث الفلكلوري والمحكيات الشعبية وكل الإبداعات المتخيلة الأخرى في استثمار تقنية (المرايا الساحرة) التي كانت تسمح برؤية العالم من داخل مكروكوسموس Microcosmos. وكان المتفرجون، قبل ظهور السينما بوقت طويل، يستمتعون كثيرا بعروض الظلال السحرية، وشرود صور أولى الفوانيس السحرية. ومع ذلك لم يفتأ أن تولد لدى الناس، في منتصف القرن الثامن عشر، ميل كبير نحو التسلية البصرية، التي كان عليها أن تستمر عمليا، وبدون انقطاع، حتى ظهور السينيماتوغراف، وأن تسهم في تطور المنشورات البيانية الشعبية.

شهدت (عروض الظلال) في كل أوروبا إقبالا منقطع النظير. وبحلول عام 1780، توجه رسام الألزاس ومصمم الديكور المسرحي فيليب جاك

دي لوثيربـورغ Philippe–Jacque de Loutherbourg إلى المجتمـع اللنـدني بعرض أطلق عليه اسـم إيدو فوسـيكون Eidophosikon، ويتعلق الأمر بمسرح مؤثرات حيث يتم تحريك المشاهد المصورة بالألوان المائية عن طريق استثمار خادع للأضواء والظلال.

سنوات بعد ذلك، أسس الرسـام الأسكتلاندي روبرت باركر Robert Barker مؤسسـته المسـماة (بانوراما Panorama)؛ وأصـبحت لوحات باركر الطبيعية الخلابة مُتأملة داخل صرح أسطواني، تخدع البصر الإنساني بواسطة مؤثر واقعي بالغ الخداع.

والحق أن هذه الاختراعات العجيبة استطاعت، استنادا إلى تقليد متواتر، أن تزرع البهجة في جمهور لندن طوال خمسين سنة على أقل تقدير. وكان الجمهـور، في نفس الآن، يتردد بشـكل جماعي لمشـاهدة وتأمل عروض لوحات واقعية ذات أحجام اسـتثنائية، مثل تلك التي رسـمها روبرت كير بورتـر Robert Ker Porter عندما كان شـابا في مقتبـل العمر، والتي تمنح انطباعـا بطوليا حول معركة معروفة على الأرض الهندية أطلق عليها اسـم (عظمة سـيرينغاباتام The Storming Of Seringhapatam)، وقد شـهد هذا العرض إقبالا جماهيريا كبيرا في لوندريس عام 1799.

في عام 1822، شـهدت العاصـمة الفرنسـية باريس Paris انطلاق أولى عروض (ديوراما Diorama) التي كانت بمنزلة إشـعار بانتهاء حقبة الرسوم الفرجوية، وكان العرض الفوتوغرافي الذي أنجزه لويس جاك ماندي داكير

Louis Jacque Mande daguerre، تسـع عشـرة سـنة بعـد ذلك، بمنزلة إسـهام مهم في مسيرة تطور الكون الفضي (السـينما). أما الديوراما التي تم عرضـها في إحدى أمسـيات لوندريس عام 1823، تتكون من لوحات ضخمة منسوجة بمؤثرات ضوئية دقيقة، وأخرى كثيرة تتغير بواسطة تحكم حاذق بسلسـلة من الأجهزة التي تراقب الضوء الساقط على جزء الصورة الشفاف من الأمام ومن الخلف.

إن تسـميتي بانوراما وديوراما تم اسـتخدامهما، لاحقا كما سـوف نـرى، لوصـف طريقـة مختلفـة تمامـا في منـح الحيـاة إلى الصـور. في البانورامات والديورامات المتحركة، تمر رسـوم متوالية طويلة عبر فتحة ركـح لتولد الانطباع بأننا أمام منظـر طبيعي متحرك، وهو حدث تقني سبق بانورامات السينما الحديثة.

بيد أنه، من بين التسـليات البصرية المتنوعة، تميزت الفوانيس السحرية بكونهـا الأكـثر أهميـة والأقـدر علـى ضـمان الاسـتمرارية. الفانوس السـحري، الذي لا يزال شـكله الأسـاس حاضرا في آلة عرض الصـور الشفافة Diapositivas، يجسد نفس المبادئ الجوهرية المتحكمة في أية آلة عرض خاصـة بالصور المتحركة: نافورة ضوئية قوية، مركزة في منتصف تكاثف، والتي تعبر صورة شفافة لأجل عرض ما يتولد تجاهها من انطباع رحب، بكل لونها وتفاصيلها، على شاشة بيضاء.

والحق أن الفانوس السحري كان معروفا قبل عام 1671؛ فطوال القرنين السابع عشر والثامن عشر، كان مديرو مسرح العرائس، في أوروبا وفي غيرها، يجوبون البقاع المختلفة حاملين معهم فوانيسهم السحرية بغرض تسلية الجمهور حينا، وإثارته وإخافته حينا آخر! إن ما كانت تقدمه الفوانيس السحرية من مؤثرات خارقة مرعبة، أخافت الجمهور وكتمت أنفاسه، بل هيأته بشكل جيد لتقبل أفلام الرعب التي شهدها مطلع القرن العشرين.

حتى عام 1970، تمكن البلجيكي إيتيان روبيرتسون Etienne Robertson من الظفر بشعبية كبيرة بفضل شبحيته Phantasmagoria: ديكور مسرحه أشبه ما يكون بمصلى قوطي، وكل أنواع الأشباح، ساحرات وعفاريت تظهر معروضة على الشاشة. لقد نجح روبرتسون في جعل صوره المرعبة تبدو وكأنها تكبر وتصغر، وذلك برفع الفانوس نحو جهاز العرض المتحرك الموضوع خلف الشاشة الشفافة، والذي يضبط المنظور بغرض التحكم في البؤرة، بواسطة مؤثرات مذهلة.

اختراعات روبرتسون تم استثمارها في إنجلترا من قبل رجل الملاهي نييميك فيليبستهل Niemiec Philipstahl، وأصحاب فوانيس آخرين أخذوا في تحسين الاكتشافات، كما هو الشأن بالنسبة لهنري لانكدون شيلدي Henry Langdon child الذي تمكن من حل وزيادة طبع الصور المعروضة من فانوسين سحريين مختلفين. بلغت الفوانيس السحرية ذروة الإتقان في إنجلترا نهاية القرن العشرين. فقد صمم علماء البصريات الإنجليز

فوانيس سحرية ذات قواعد من فضة وخشب الأبنوس، بنفس الدقة التقنية التي كانت تتطلب إشغال فرق كثيرة من العمال.

في الثلث الأول من القرن العشرين، أخذ علماء الفيزياء.بمن فيهم ميكاييل فارادای Faraday وبيتير مارك روجيه Roget Biter، في دراسة ظاهرة سبقت ملاحظتها قبل العصر الكلاسيكي، وإن كانت جذورها تمتد إلى إنجازات العالم العربي أبي الحسن بن الهيثم، وهي المتعلقة بإلحاح الرؤية؛ أي أن شبكة العين تظل متأثرة بالصورة التي تراها خلال جزء من الثانية، حتى بعد أن تختفي الصورة التي كانت سببا في ذلك. توضيح بسيط لهذه الظاهرة يكمن في الأثر المحدث بفعل الحركة السريعة لنور مصباح، مثلا، في جوف العتمة، والذي يبدو للمشاهد على شكل دائرة ضوء متتالية.

في عام 1833، ومن دون أن يعلم أحدهم ما يفعل الآخر، صنع، كل من جوزيف بلاتو من بلجيكا وسيمون ستامبفير من النمسا، لعبة تهدف إلى توضيح هذا المبدأ: ترسم حول محيط دائرة قرص طائفة من الصور تعرض وجوها متتابعة لحركة متتالية. بين صورة وصورة توجد فتحة. عندما يحرك القرص بسرعة، ينعكس على المرآة، وعندما تتأمل انعكاسه عبر الفترات التي تمر أمام العينين، يتولد لديك انطباع بأن ليس ثمة وجود إلا لصورة واحدة متحركة.

اكتسب هذا الاختراع شعبية سريعة باعتباره لعبة تربوية، وأخذ اسم فيناكيستيكوب Phenakistiscope وقد تطور مع مرور الزمن وتنوع.

أمـا الزوتروبو Zootropo الذي كان يمثل موضــة إلى حدود 1860 فقد عوض نظام القرص فيما بعد.

في عــام 1892، تبنـى مسـرح رينـود البصـري Reynaud أسـس البراكسينوسـكوبيو Praxinoscopio الـذي ابتكره الفرنسـي إيميل رينود نفسـه. وذلك لكي يعرض على الشاشـة، مـا يعرف تاريخيا، بأولى أفلام الرسوم المتحركة.

بيـد أن الأمر لا يزال يفتقـد إلى عنصر مهم. لكي تقـدم أجهزة العرض البدائيـة هذه صـورا متحركـة، عليها أن تتحمل عبء رسـم كل الصـور واحـدة بعد أخرى. غير أنه في عام 1839، ومـع تطور جهاز داكيريوتيب Daguerreotype للفرنسـي داكـير والكالوتيبو للبريطـاني هنري فوكس تالبوت تحولت الفوتوغرافيا إلى تقنية إجرائية اعتيادية.

لقد اسـتفاد تقدم الفوتوغرافيا مـن اجتهادات طائفة من العلماء، لم يكن لمعظمهم أي اهتمام بالصور، وإنما كان اشتغالهم في إطار البحث عن وسائل ناجحة لتحليل الحركة البشرية والحيوانية خدمة للبحث العلمي.

المصور البريطاني إدوارد مايبريدج Eadward Muybridg الذي قضى معظم حياته العملية في الولايات المتحدة، استطاع أن يجد حلا عبقريا بواسطة بطارية آلات تصـوير، تطلـق في الأول ميكانيكيـا، ثم بعد ذلك كهربائيا، بحسـب شـخص أو حيـوان متحرك يمر قبالتهـا. لقد طور مايبريـدج اختراعه هذا عام 1879، عندما أعاد تكوين الحركات المعروضـة بواسطة قرص رسوم متحركة،

مستندا إلى الصور الفوتوغرافية، بشكل متسلسل مستمر ينتج عنه خلق صورة متحركة على الشاشة. صورة تستطيع أن تتسارع لتكشف عن تفاصيل الحركة.

في أوروبا، تعرف مايبريدج إلى إيتيين ماري Etienne Marey، وهو فيلسوف فرنسي، قضى ردحا طويلا من الزمن يبحث ويجرب مناهج تخطيطية بغرض التقاط حركات الطيور والحيوانات، وأطلع ماري مايبريدج على نموذج الفلكي جول جانسن Jules Janssen، الذي استطاع أن يلتقط، عام 1874، مرور كوكب فينوس Vinus من أمام الشمس بواسطة (مسدس فوتوغرافي)، على شكل سلاح ناري. آلة التصوير العبقرية هذه تستعمل لوحة دائرية تتحول في كل مرة ينفتح فيها السطام (السداد).

استنادا إلى هذا المبدأ، استطاع ماري أن يطور عام 1882 ما أصبح يعرف (بالبندقية الفوتوغرافية) Fusil photographique القادرة على التقاط اثنتي عشرة صورة فوتوغرافية فردية في ثانية واحدة. في عام 1885، في الولايات المتحدة، استطاع جورج إيستمان George Eastman أن يطور بكرة (أسطوانة) الفيلم الفوتوغرافي التي أخذت تكتسب شعبية كبيرة فيما يتعلق بالصورة الثابتة عندما تم مطابقتها لآلة كوداك الفوتوغرافية Kodakعام 1888. هذا التقدم أعطى دفعة جديدة لتجارب إيتيان ماري، وشكل خطوة مهمة نحو اختراع الكاميرا السينمائية. إن آلة ماري المسماة بالكرونوفوتوغراف والمرخص لها عام 1888، كانت تستعمل متوالية أفلام مستمرة بغرض التقاط سلسلة صور فردية. وعندما ظهرت

بكرة أفلام إيستمان الفوتوغرافية عام 1889 أخذ في استعمالها على التو. وفي عام 1893، أوحى بصنع آلة عرض مختصة ببيان الصور الفردية التي تم التقاطها على شكل حركة مستمرة.

بانورامات وديورامات

حاول الفنانون، خلال القرن الذي سبق ظهور السينما، خلق صور ضخمة توحي للمتفرج المذهول.بمشاهد واقعية، تحاصره وتخدع بصره عن طريق استعمال مؤثرات ضوئية.

في لندن عام 1781، قدم فيليب جاك دي لوثربورغ Philippe–jacques d Loutherbourg اختراعه إيدوفوسيكون Eidophusikon؛ سلسلة من الصور المتحركة التي تؤلف ما بين الرسام والميكانيكي، مُنتجة، بذلك، الحركة الطبيعية بدرجة عالية من التشابه مع الواقع. والحق أنه يتم تنفيذ مؤثرات لوثربورغ، بواسطة، جهاز معجز، وبواسطة تغييرات في الإنارة، وفي الديكورات الصغيرة، ولكن الغنية بالموضوعات التي تنطلق من لندن حتى شلالات نيكارا، والتي تشمل صورا (لبانديمونيوم Pandemonium)، قصر الشيطان في قصيدة ميلتون Milton (الفردوس المفقود).

لوحات دائرية

في نفس الوقت، تقريبا، ظهر مصور في إيدينبورغ، اسمه روبيرت باركر Robert Barker، حاول صنع لوحة ضخمة متواصلة على المساحة الداخلية

لأسطوانة أو محيط دائرة. لقد واجه باركر صعوبات تقنية كثيرة أثناء إنجاز اللوحات الأصلية، وقد تجاوز كل المشاكل المرتبطة بالتناسق والانحناءات عن طريق اختراع مشط دوار خاص، حصل على ترخيصه عام 1787 مرفوقا بأسلوبه الخاص في الرسم.

في عام 1788 نجح في عرض رؤيته بإيدينبورغ في صالة تجارية كبرى. في لندن لاقت التجربة نجاحا كبيرا وسط اللندنيين. كانت الصور تحاصرهم من كل جانب، من دون حواجز أو وصلات ظاهرية. السماء تمتد شاسعة أبعد ما تكون عن فضاء العرض، ووراء حقل الرؤية، حاجبة جانب اللوحة العلوي عن الجمهور بواسطة سرادق. في عام 1791 أطلق باركر على اختراعه اسم (بانوراما) المشتقة من اللغة اليونانية، والتي تعني (الرؤية الإجمالية)؛ وفي عام 1794 افتتح باركر صرحا من الآجور مخصصا للعرض المستمر ولتقديم البانوراما في شمال ليسيستر سكوار Leicester Square. وكان على باركر أن يؤسس مركزا للموضة داخل عالم الفرجة خلال ما يقرب من ستين سنة، قبل أن يغلق هذا الصرح الفني المتميز، وتقفل أبوابه في 12 من ديسمبر 1863.

مناظر ومعارك

كثير من تيمات البانوراما كانت تمثيلية خالصة؛ بدفع شيلن واحد تظفر بمشاهدة نيويورك وبرلين وباريس من دون أن تتحرك من مكانك. مع ذلك، وفي مناسبات أخرى، كانت البانورامات تتطرق لموضوعات مهمة مثل التذكير بوقائع سنوات بداية القرن العشرين العصيبة. ومع مرور الوقت، عرضت البانورامات المعارك

الكبرى للحروب النابليونية، من ضمنها فكتوريا، تلعفر، باريس وواترلو.

إن نجاح البانوراما نتج عنه ظهور مقلدين ومنافسين كثر. بأسماء مختلفة كانت البانورامات تظهر وتختفي، ظهرت بانورامات في باريس وبرلين. في عام 1910 ظهرت في موسكو بانوراما معركة بورودينو Brodino، وقد تم إعادة تأسيسها عام 1960، لكنها لم تفتأ أن اختفت، بعد ذلك بوقت قصير، بسبب حادث الاحتراق الذي تعرضت له.

في الولايات المتحدة الأمريكية يتوق الناس دائما إلى أشكال جديدة من المتعة، لذلك تبنوا بسرعة فكرة البانورامات، واستطاع باركر، بفضل كثير من بانوراماته الناجحة، أن يقوم بجولات عديدة على طول التراب الأمريكي. وتم تنفيذ البانوراما النهائي أيضا بأسلوب فرجوي مميز، تماما، حيث تُواصل صورة ممتدة مرورها ما بين بكرتين، بشكل يشاهد المتفرجون، من خلاله، مشهدا متحركا ومتغيرا. وبسبب انجذابهم للأحجام الكبيرة، تبنى الأمريكيون (البانورامات الدائرية) أو المتحركة، وأنتجوا إبداعاتهم الخاصة بواسطتها. ولعل من أشهر بانوراماتهم تلك الخاصة بنهر الميسيسيبي Mississipi، التي أنجزها جون بانفارد John Banvard عام 1847، وجابت، بنجاح، كل إنجلترا خلال السنوات الأخيرة من حقبة الأربعينيات. ثمة وجود لبانورامات منافسة أخرى لنهر الميسيسيبي، مثل تحفة جون.ج.إيكان John.J.Egan (تم نسجها على مساحة4200 متر من الكتان)، وهي محفوظة، إلى الآن، في متحف جامعة بنسيلفانيا.

خداع البصر Trompe-l'œil

لا شــك في أن الديوراما DIORAMA، التي تم تأسيســها في باريس عام 1822 من قبل لويس جاك داكير LOUIS JACQUE DAGERRE، كانت أبرز منافس لعروض البانوراما. وكان داكير بدأ حياته الفنية رسام مناظر طبيعية، ثم فنان (خــداع البصــر) Trompe–l'oeil، وهي مواهــب حاول مزجها بالقدرات الميكانيكية باعتباره رجل فرجة بالديوراما. وقد شجعه نجاحه في حاضرة باريس على افتتاح فرع آخر للديوراما في لندن بإنجلترا عام 1823.

غــير أن ثمــة مــن يعتقــد في أن اخــتراع داكــير يشــبه، إلى حــد كبير، الإيدوفوســيكون، الــذي أشرنا إليه ســلفا، لمواطنه دي لوثيربــورغ. إذ إنه يتضــمن، أيضا، لوحات من أحجام كبيرة (حوالي 21.3 متر على 12.2متر) تهيأ بشــكل معين حتى تكون أجزاء محددة منها شــفافة، تســمح بملاحظة تبدل السمات الناتجة عن تعديل الإضاءة الأمامية والخلفية.

تعلق اللوحات في موضع خاص يسمح بتنوع الإضاءة الضرورية بواسطة تشــغيل الستائر، والسطامات، وبؤر الضــوء وشرائحه. وهكذا يمكن تغيير المشــهد طــوال اليوم، وخلال فصــول الســنة المختلفة؛ مثلمــا يمكن تغيير محتوى الصــور: يمكن، مثلا، لفضــاء شبابي رومانســي أن يصبح تدريجيا مأهولا بالأشباح والفرسان. لقد نجح داكير بدعم من مهندسه أ.ك.بوجين A.C.Pugin في الانتقال بمتفرجيه من موضع إلى آخر، ذلك لأنهم يجلسون داخــل صرح دائــري: تُطفأ الأضــواء حتى لا يبقى إلا الضــوء المنبعث من

الصور، وهذا يمثل، في حد ذاته، ريادة واضحة في حقل الإضاءة المسرحية. عندما تجرب اللوحة كل تحولاتها، تبدو وكأنها تبتعد من تلقاء نفسها، لتشاهَد وهي تعوض بلوحة أخرى. والواقع، أن المشاهد نفسه هو الذي يتنقل بعيدا عن اللوحة، وليس العكس.

لقد استمرت عروض الديوراما طويلا، حوالي ثلاثين سنة، وتم إغلاقها قبيل أشهر فقط من وفاة صاحبها لويس جاك داكير 1851.

والعجيب حقا، أن تحافظ بنيات هذا النمط من أنماط الفرجة على وجودها في إنجلترا، إذ إن بانوراما باركر قاومت بشجاعة قذائف الحرب العالمية الثانية. أما مقر الديوراما في لندن، فلا يزال موجودا إلى الآن، وإن تحولت وظيفته من مقر للفرجة المرئية إلى مرآب للسيارات!

الفصل الثاني

الظلال الصينية

(ليست السينما سوى ظلال معروضة على شاشة بيضاء بواسطة شلال ضوء منهمر..)

اعتاد الناس في أوروبا الغربية على تسمية عروض الفرجة التي تعتمد الظلال (ظلالا صينية)، والسبب أن هذا النمط من العروض كان سائدا في الصين خلال القرن الحادي عشر الميلادي. ومن ذلك العهد إلى اليوم لم تتغير عروض الظلال من حيث جوهرها: أشكال مفصلة بعظمة وعبقرية، مصنوعة من فرو الحمير، تم تشحيمها بأسلوب يجعلها شفافة للغاية، سهلة القص والصباغة بزخارف دقيقة ورسوم بشرية رائعة بهيجة.

لقد حرص الصناع على أن تكون هذه الأشكال العجيبة قادرة على التحرك بواسطة أجهزة بسيطة مشدودة بأسلاك، تعرض ظلالا ملونة على شاشة من ورق أو حرير.. شأنها في ذلك شأن أي شكل من أشكال الحكي الشعبي.

كانت الظلال الصينية تتمتع بحيوية كافية لجعلها شائعة في كل ربوع الصين (الحمراء)، وإن استثمرت مواضيع فكرية وتربوية مختلفة تنسجم مع التوجهات السياسية والفكرية للسلطة الشيوعية الحاكمة. ويبدو أن هواية (الظلال الصينية) امتدت من الصين إلى حدود الهند، ثم إلى باقي الأقطار الآسيوية الأخرى مثل (جافا، إندونيسيا، اليابان...).

في جافا Java، على سبيل المثال، بدت (الظلال الصينية) التي يطلق عليها هناك اسم (وايانغ كوليت) موسومة بضرورة أن تكون كل النماذج المصنوعة من جلد الجواميس ملونة ومذهبة. إن من تقاليد هذه المنطقة أن يتصدر جمهور الرجال القاعة جنب الشاشة، حتى يستمتعوا برؤية الكراكيز العجيبة وهي تحكي وترقص وتغني، بينما يجلس النساء والأطفال في الجهات الخلفية، حيث تقتصر مشاهدتهم على الظلال بالأبيض والأسود.

تتميز (الظلال الصينية) في منطقة جافا، كذلك، بالمضمون العقائدي الروحي الذي تختزنه حكاياتها، إذ إن معظم قصصها مستوحاة من الأشعار البنغالية المقدسة العتيقة، مثل: الرامايانا والماهابهاراتا.

امتداد الظلال الصينية

انتقلت عروض الفرجة الخاصة (بالظلال الصينية)، مع مرور الوقت، من أقصى الشرق إلى الشرق القريب: بلاد فارس، تركيا، اليونان... مؤسسة بذلك مفهوما جديدا لعروض الفرجة، ولأنماط متنوعة من الكوميديا العالمية الشعبية. وليس أدل على ذلك من الشهرة التي حققها (كركوز Karagoz)، النجم الكوميدي للظلال الصينية في كل من تركيا واليونان. هذه الدمية التي تحولت شيئا فشيئا إلى رمز أسطوري أو بطل شعبي.

والحق أن التجار الرحالة أسهموا بشكل كبير في نقل تقنية (الظلال الصينية) من الشرق إلى أوروبا الغربية، التي بدأت تعرف هذا النمط من التسلية البصرية منذ القرن الخامس عشر. وفي عام 1633 استخدم المسلي

الإنجليـزي بن جونسـونBen jonson هـذا النمط من الفرجـة في رائعته (خرافة التب Atale of tub).

في مسـتهل القرن الجديـد، أخذ بعضـ الإيطاليين يقدمـون، بانتظام، عروضـا للظلال الصـينية، وذلك في باحة معرض لندن السـنوي الضخم (سـان بارتولومـي San Bartolome). وفي عـام 1737 أسـس دومينيكو أنجيلو Domenico Angelo مسرحا أنيقا خاصـا بعروض الظلال المتحركة مصـمما على طريقة ذاك الموجود بمدينة فينيسـيا الإيطالية. وفي عام 1759 أدمج البريطاني كاريك Garrick نمطا من الظلال الصينية في فرجته الموسومة بـ(غـزوة هارلـوكان Harlequin's Invasion). وقـد أصـبحت الظـلال الصينية عام 1770 موضة فرجوية منتشرة في معظم أوروبا، بحيث انتقلت من إيطاليا إلى ألمانيا، حيث شـيد ج.فون جوته J.W.Von Goethe مسرح ظلاله الصينية الخاص، ومنها إلى فرنسا وإنجلترا.

ثمـة وجود لاسـم مشـهور، في كل من فرنسـا وإنجلترا، ارتبط اسـمه بالظلال الصـينية، وهو الفنان الفرنسـي أمـبرواز Ambroise. وكان قدم عرضه المتميز في باريس عام 1772، قبل أن ينتهي به المطاف في لندن ابتداء من عام 1775 حيث لاقت عروضـه بفضاء بانتون ستريت Panton Street نجاحـا منقطع النظير! حتى أن أحد نقـاد الأوبرا Opera المرموقين في تلك المرحلة أعلن مرحبا: (من الواضح أن هذا أعظم عرض فرجوي، على وجه الإطلاق، شهدته رحاب الميتروبوليس Metropolis).

كان أمبرواز يعرض أمام متفرجين أثرياء يؤدون مبالغ مالية محترمة مقابل مشاهدة هذه العروض، وقد بلغ ثمن التذكرة حوالي 5 شيلنات Chelines. ومن أبرز (إسكيتشاته) تأثيرا في المتفرجين (عاصفة في البحر) التي تنتهي بصـــواعق ورعود وغرق... استمرت عروض أمبرواز في لندن دورة بعد أخرى، إلى أن أطفأتها عروض المســلي الأشــهر فيليب أســتلي Phillipe Astley بمدرجه المسرحي المسمى (ويستمنســتر Westminster) إلى غاية 1790. غــير أن أمــبرواز كان يتمتــع بكثير من الأتبــا ع والمقلدين بحيث غرقت لندن في الفترة الممتدة من 1770 إلى 1790 بعروض الفرجة الخاصة بالظلال الصينية، وبفعل الخطورة التأثيرية والدور التربوي التعليمي الذي كانت تضطلع به هذه التقنية البصرية، فقد استمر وجودها في إنجلترا خلال الحقبة الأولى من العصر الفكتوري تحت مســمى معــروف هو: (الفرجة الظريفة Galanty Show).

فنون العتمة

حظيت عروض (الظلال الصينية) في فرنسا بوجود أكثر استقرارا. ولعل أفضــل نوع في هذه العروض الفرجوية ما شهدته مدينة فرساي Versalles عام 1772، بفضل دومينيك ســيرافين Dominique Séraphin الذي خلَفَه تلامذته في تنظيم هذه العروض إلى حدود عام 1870.

ومع ذلك، فإن ازدهار عروض الظلال الصينية في أوروبا لم يتحقق إلا ابتداء من عام 1880، وذلك بعرض (القط الأســود le chat Noir) لرودولف ساليس

Rudolph Salis: يتعلــق الأمــر، هنا، بنوع من النوادي التــي يرتادها الفنانون والبوهيميون بغرض عرض وصــلات فنية من إبداعاتهم الموسـيقية، وانضــم إليهم الرسام هنري ريفير Henri Rivière لتقديم فرجته الخاصة بالظلال الصينية الموسومة بتنوع المضامين، إذ إن منها ما يتعلق بفلسفة الحشر الرباني ما بعد الموت، ومنها ما يتعلق بالإيحاءات البورنوغرافية، والنقد السياسي على نحو ما نجد في عرض (الملحمة) (رؤية ساخرة حول بيانات نابليون السياسية)، أو (المسيرة إلى النجم La marche à l'etoile) وهي تصــور موكــب رجال دين في اتجاه بوابة معبد. وقد ابتكر ريفيير أنظمة ضــوء وظلال متقنة بغرض بلوغ تأثيرات بصرية مؤثرة مثل: الانصهار الضوئي، والانتشار الجيد للألوان، وتقنيات رائدة أخرى لم يجرأ على منافستها إلا ظهور التقنية السينمائية سنوات بعد ذلك.

قضــى رودولف ساليس سنة 1897، ومع أن رســامين من أمثال هنري ريفيير وكاران داش وآخرين اســتمروا، ســنوات طويلة بعد ذلــك، في تقديم عروض (الظلال الصينية) على مسارح باريسية أخر، فإن السينما بدأت تعلن عن نفسها باعتبارها منافسا خطرا، مؤهلا لأن يقضي على كل أشكال الفرجة ببساطة كبيرة.

ولم تكد تندلع الحرب العالمية الثانية، حتى أخذ هذا النمط من الفرجة البصرية المســمى (الظلال الصــينية) ينحصر في مناطق محدودة جدا، وكان السبب هو ظهور ما يســمى، ســينمائيا، بأفلام الظلال المتحركة التي برعت في استعمال تقنيات متطابقة، نوعا ما، مع مثيلاتها في (الظلال الصينية). وهكذا تم القضاء، بشكل تدريجي، على هذا التقليد الفني العتيد.

إدوارد مايبريدج Eadweard Muybridge

(لاشـك في أن الصـور التي التقطها إدوارد مايبردج لكل مـن الإنسان والحيوان في حالـة حركة اعتبرت بمنزلة كشف غير مسبـوق بالنسبة إلى علماء عصره وفنانيه! ذلك أن نجاحاته المذهلة لم تسهم في تطور التصوير الثابت وحسب، وإنما كان لها تأثير مباشر في بدايات السينما).

ولـد إدوارد جيمس ماجريدج Edward James Muggeridge بكينجستون أوبين ثايمس Kingston Upon Thames البريطانية في التاسع مـن أبريل عـام1730. كان والده يتاجـر في الحبوب والفحم والخشـب. وعندمـا بلغ جيمس العشرين من عمره، سـافر إلى العـالم الجديد، خلال سـنوات العشرينيـات من القرن الماضـي، طمعا في جمع ثـروة عن طريق التجـارة الخارجيـة. وكان أول مـا فعله هو تكييف اسـمه ليلائم الوضـع الجديد، فأصـبح يدعى إدوارد مايبريدج معتقدا في أن هذا التعديل سـوف يضفي على اسمه سمة أنجلوساكسـونية خالصة. اشتهر بهذا الاسم، أولا، باعتباره بائعا بإحدى دور النشر الإنجليزية بنيويورك، ثم باعتباره بائع كتب مستقلا في سان فرانسيسـكو. وفي عام 1860 قام برحلة استجمام وتجارة عبر أوروبا، بيد أنه سـوف يعاني في هذه الرحلة من آثار جراح تكبدها في رأسـه، إثر سـقوطه من على مركبة خيول. ومع ذلـك، فإن همة مايبريدج ونشاطه لم يتأثرا بهذا الحدث!

في مستهل ستينيات القرن الماضي اخترع مايبريدج آلة غسيل، وأسلوب طباعــة جديد. وحتى عام 1866، وبعد اضــطلاعه على فن جديد، هو فن التصــوير La fotographie، حصــل مايبريدج على طاقم العمل الضروري لمعاصريه مــن الفوتوغرافيين. ومن ثم احترف مهنة جديدة، وقرر أن يعدل اسمه بشكل نهائي، فأطلق على نفسه اسم: (إدوارد مايبريدج).

الملاحظة الموضوعية

أبــان مايبريدج عن كفاءة فطرية وميل غريزي نحو الفوتوغرافيا، وجعل من نفســه، في ظرف زمني وجيز، مبدع سلسلة من المناظر الرائعة الملتقطة مــن منتجــع يوســميت فــالي Yosemite Valley الطبيعــي. وتبــدو نظرته الفوتوغرافيــة موســومة برومانســية طبيعيــة حالمة، وذلك بفعــل تأثيرات الســحب المذهلة، التي تجعل من إبداعه عبقرية تقنية مشهودة. لقد أخذت شــهرة مايبريدج تنمو شيئا فشــيئا لدرجة كلفته السلطات الحكومية بإنجاز سلسلة من الصــور حول أراضي ألاسكاAlaska المسترجعة حديثا، وحول منــارات المحيط الهــادي. وبعد ذلــك، أي في عــام 1873، حول الحرب المعلنة على هنود المودوك Modoc. ولا شــك في أن تكليفه بتصوير عملية إنشــاء شبكة الســكك الحديدة المركزية، ســهل تعرفه على شخصية ليلاند ســتانفورد Leland Stanford المتألقة، التي كان لهــا دور مهم في انطلاق مسيرة مايبريدج المهنية. وســتانفورد هو الرئيس التنفيذي لشركة السكك الحديدية، وهو في نفس الآن مالك خيول مســابقات، وأكثر الناس شــغفا

بمناهــج تدريب الخيول العلمية، وبأنظمة القطارات، وبأســاليب التشريح. وكان ثمة وجود لســجال علمي بــين علماء الحركة لتلك الحقبة التاريخية، حــول اللحظة التي تؤدي فيها تحركات الحيــوان إلى ارتفاع قوائمه الأربعة عن الأرض في نفس الوقت! وقد طلب ستانفورد من مايبريدج، الذي تحول إلى رمز وطني بفضل حسمه في هذا الإنجاز، أن يبتكر طريقة لإنجاز سلسلة من اللقطات الفوتوغرافية السريعة، بشكل كاف، لالتقاط مختلف السمات المرتبطة بتحركات الخيل، والتي لا يمكن أن ترصــدها عين الإنسان. يتعلق الأمر بحل وضعية صعبة في فترة تاريخية كانت فيها اللوحات الفوتوغرافية تُصنع باليد. وكانت سطامات الكاميرا تبتعد عن أن تكون سريعة أو مكيفة. وفي عــام 1873 أعلن مايبريــدج أنه حقق إنجازات مهمــة في هذا المجال، بحيث إنه نجح في تصــوير أفضل أحصنة ســتانفورد وأسرعها، وهي تعدو على حلبة ساكرامنتو Sacramento.

أيام غير عادية في حياة مايبريدج

في مستهل عام 1871 تزوج إدوارد مايبريدج الشابة فلور Flor، الحسناء المطلقة التي تبلغ نصف عمره!

وكان أسلوب حياة مايبريدج العملية يؤثر بالسلب على حياة الحسناء اليافعة ويطوح بها في متاهات رتابة ووحدة؛ الأمر الذي سهل ارتباطها الوجداني بمغامــر إنجليزي مغمور هو الماجور هــاري لاركينس Harry Larkyns. وفي أبريــل ســنة 1874، أنجبت فلور ولدا أطلقت عليه اســم فلورانــدو. غير أن

سعادة مايبريدج لم تفتأ أن تحولت إلى فاجعة نفسية عندما اكتشف أن الوليد ليس ابنه، وإنما هو ثمرة علاقة غير شرعية جمعت فلور بالماجور لاركينس.

وفي أكتوبر عام 1874، انتقل مايبريدج على متن باخرة، ثم قطار، وأخيرا، حصان إلى حيث يعمل الماجور مفتشا في منجم نائي. وهناك استدرجه إلى ساحة قريبة وأرداه قتيلا بطلقة من مسدسه.

قبع مايبريدج في السجن سنة كاملة إلى أن أعلنت محاكمته أواخر فبراير 1875. ومن حسن حظه أن برأه القاضي من تهمة القتل العمد استنادا إلى فصل قانون كان سائدا في الغرب الأمريكي، آنئذ، يستثني الدفاع عن الشرف من جرائم القتل التي يعاقب عليها القانون.

واصل مايبريدج مسيرته الفنية ضمن بعثة علمية طاف برفقتها كل مكسيكو Mexico، وأمريكا الوسطى، واستطاع أن ينجز رائعتيه:

– ألبوم صور خاص بأمريكا الوسطى.
– بانوراما ضخمة لسان فرانسيسكو.

آلة التصوير السريع

تابع مايبريدج تجاربه في مخيم بالو آلتو Palo Alto المملوك حديثا لستانفورد الرئيس التنفيذي لسكة الحديد المركزية. وعلى طول فترة التدريب، نجح في أن يصنع ظليلة رحبة، ثبت في أسفلها بطارية تتضمن 12 كاميرا، وذلك لتغطية مساحة تقدر بـ48 مترا ونصف، مزودة بسطامات سريعة الحركة، وقادرة على الانطلاق في التقاط الصور بتتابع وفق إيقاع عربة خفيفة، مجرورة من قبل

الحصان الذي يصور، وهو يمر بسلسلة من الأسلاك الممدودة على الطريق.

كانت النتائج الأولى مذهلة، ولقيت ترحيبا وتنويها من قبل الصحافة، وقد وجد مايبريدج وستانفورد نفسيهما مدفوعين إلى إنجاز تجارب فوتوغرافية أخرى، وهذه المرة خاصة بسلسلة من المخلوقات مثل: الثيران، والقطط، والكلاب، والدببة... وتقدم مايبريدج خطوة جريئة أخرى نحو فكرة الكاميرا السينمائية. وذلك بعد تصوير كل هذه الحيوانات، إذ إنه نجح في إقناع بعض الأبطال الرياضيين، المنتمين إلى جامعة جنوب كاليفورنيا، بمساعدته على إتمام أبحاثه العلمية بخصوص الهيئة الإنسانية (تكوين الإنسان).

في عام 1879 أحدث مايبريدج تأثيرا جديدا عن طريق رصد الحركة في عناصر متفرقة ساكنة، قرر إعادة تكوينها... ولكي يعيد رسم صوره الفوتوغرافية على لوحة شفافة دائرية، استعمل جهازا يحمل اسم زوبراسكوب ZOOPRAXISCOPE، وهو نوع مطور منفيناكيستيسكوب PHENAKISTTISCOPE المستعمل من قبل أصحاب الفوانيس السحرية، لكي تظهر على شكل صور متحركة.

حينما زار مايبريدج أوروبا عام 1881، تم الترحيب به في كل مكان، كما لو كان نجما مشهورا أو بطلا قوميا. لا لقد وجد نفسه مبجلا من قبل علماء أوروبا وفنانيها على حد سواء، خاصة في باريس ولندن، حيث ألقى محاضرات عدة، مثلما خص أمير بلاد الغال بسلسلة من الصور المتحركة لبعض الملاكمين المشهورين. أما الزوبراكيسكوب، فيتكون، في جوهره، من مصباح يعرض على شاشة بيضاء صورا فوتوغرافية مطبوعة على قرص زجاجي دوار، وهو ما يمنح إيحاء بالحركة.

حركية الصور

من المؤسف، حقا، أن تنفض شراكة مايبريدج وليلاند ستانفورد بعد فترة وجيزة من جولة الأول عبر الولايات المتحدة الأمريكية عام 1882. كان من الطبيعي أن تفتر العلاقة ما بين الرجلين بسبب إقدام ستانفورد على تنظيم حملة إصدار كتاب مثير لمؤلف ناشئ اسمه الدكتور ج.د.ب.ستيلمان J.d.b.Stillman. إذ على الرغم من تضمن الكتاب صورا كان أنجزها إدوارد مايبريدج، فإن اسمه لا يذكر، لا على غلاف الكتاب ولا داخله. الأمر الذي تطلب رفع دعوى قضائية ضد شريكه السابق. وهكذا وجد مايبريدج نفسه في أتون معمعة قانونية حول قضايا التراخيص، وحقوق المؤلفين، وقضايا مالية أخرى...

إن إنجازات مايبريدج في تاريخ الصور المتحركة كثيرة جدا. لقد شكلت صوره المتحركة، في زمنه، كشفا جديدا في عالم الصورة، مثلها في ذلك، مثل سلسلة الصور التي أنجزها للجسد البشري (عاريا). غير أن دراساته للحركة لم يتم تطويرها، على الرغم من أنها لا تزال تحظى بكثير من الأهمية والتقدير في أوساط الفنانين والبيولوجيين ومحترفي الرسوم المتحركة إلى يومنا هذا. وقد أعيد طبع سلسلة صور مايبريدج الكاملة المعنونة بـ(تنقل الحيوان Animal Locomotion) عام 1980، وكانت مصدر إيحاء لكثير من الرسامين المرموقين مثل فرانسيس باكون Francis Bacon.

والحق أن كل أعمال مايبريدج الفوتوغرافية المنجزة في الولايات المتحدة

الأمريكيـــة في الفترة الممتدة ما بــين 1860 و1880، وكذلك آلاته المخترعة بمنزلــة إنجازات على قدر كبير من الفائدة العلمية والفنية، الأمر الذي يجعل إدوارد مايبريدج جديرا بلقب فنان النهضة. بل إن أعماله تمثل لبنة أساس في صرح التقدم الآلي الذي قاد فيما بعد إلى اختراع الكاميرا السينمائية.

وقائع السينماتوغراف Le cinematographe

(في نهاية القرن التاســع عشر انطلق سباق (تصــوير الحركة)، كان كل شيء مهيئا لظهــور الســينماتوغراف. وقد أعطى إشــهار أعمال (مايبريدج) و(ماري) الفرصــة لظهــور معدات فوتوغرافيــة جديدة، أكثر حساســية وقابلية للذوبان بواســطة مادة الجيلاتين Gilatine. ثم ابتكار نمط من الأشرطة على ورق لين بواسطة جورج إيستمان George Eastman عام 1855. كلها كانت عوامل محفزة لخيالات العلماء والمخترعين).

لويــس إيمــي أوغوســت Louis–Aimé–Auguste الملقــب بالأمير، فرنســي يعمل أساسا بإنجلترا وأمريكا. أول من استثمر إمكانيات الشريط الملتف، مصــمما عــام 1886 كاميرا مرفقــة بمعدات مختلفة، وموصــولة بسطامات إلكترومانيتيكي Electromagnitique، تستعمل بكرتين من الشريط بشــكل متنــاوب. وفي عام 1888 قام بتعديل العدســة الواحدة، حيث يتقدم الشريط السالب في الكاميرا بواسطة الدوران المتناوب لبكرة منعزلــة، غــير أن هذه الطريقة لم تكن مرضــية، كما أنها لم تطور بســبب اختفاء صاحب الابتكار في ظروف غامضة عام 1890.

دخل الحقل السينمائي في هذه الفترة مجموعة من الأسماء مثل المصور المحترف ويليام فرييس جرين William Frisse Greene، والميكانيكي الذكي جون أرتور رادج J.A.Rudge الذي يعتبر سباقا إلى اختراع نمط من المصابيح السحرية تعرض، في الأساس، سلسلة من الصور الثابتة من أجل خلق انطباع بالحركة، وذلك ابتداء من عام 1880.

لقد كشف فرييس جرين النقاب عن إنجازاته في نهاية حقبة الثمانينيات من القرن الفائت، وفي عام 1889 أخذ يخطط لتعديل كشاف ضوئي مزدوج. بل إنه استطاع في نفس هذا العام أن يصمم رفقة صديقه مورتيمير إفانس Mortimer Evans كاميرا مقطعية، مخصصة لتحويل الصور الشفافة إلى الفانوس السحري، قادرة على تقديم حصة عروض لا تتجاوز خمس صور فوتوغرافية في الثانية، وهي الضرورية لصنع الحركة بنجاح.

كان العرض الذي تم تقديمه عام 1890 بشيستر Chester، عبارة عن فشل مريع. غير أن تجارب جرين اعتبرت بمنزلة أرضية نظرية متينة تم الانطلاق منها لإكمال الأبحاث في هذا الميدان. وقد عرفت إنجلترا، في نفس هذه الحقبة، ظهور مخترعين آخرين، نذكر منهم، على وجه الخصوص، وردسوورث دونيثورب Worsworth Donisthorpe و.و.س كروفتس W.C.Croft، وفريديريك هال فارلي Frederick Hall Varley ، غير أن مجهوداتهم لم تحظ بإقبال تجاري يذكر، إذ إن أول استثمار شعبي للسينماتوغرافيا تم بشكل ناجح في الولايات المتحدة الأمريكية.

توماس ألفا إديسون Tomas Alva Edison

اهتم المخترع والصناعي الكبير توماس ألفا إديسون بإمكانية إنتاج معادل بصري للتسجيل الصوتي، ولإنتاج الفونوغراف Fonographe الذي نجح في اختراعه عام 1887. والحق أن اجتهاد مايبريدج حفزه إلى البحث في هذا الاتجاه. وقد أخذ يناقش إمكانية إيصال جهاز عرض الصور زوبراكسيسكوب Zoopraxiscop بالفونوغراف منذ فبراير 1888. غير أن التقدم الذي تم إحرازه في هذا المجال بدا غير حاسم، بفعل سلسلة من تصريحات إديسون ومعاونه الأسكتلاندي وليام كينيدي ديكسون W.K.Dickson إثر نزاعاتهما القانونية اللاحقة. وقد حاول ديكسون طوال عام 1888، وخلال جزء من 1889، أن يخترع كاميرا جديدة تستخدم أسطوانة حساسة تدور بتناوب، وتمكن من لقط صور صغيرة جدا بشكل شفاف.

تعرف إديسون، في منتصف أغسطس من عام 1889 بباريس، على ماري Marey، واطلع لأول مرة على كاميراته المشهدية ذات الأشرطة الدائرية. وبعد مرور شهرين، أي في شهر نوفمبر من نفس العام على وجه التحديد، اخترع إديسون نموذجا يستعمل حزمة أشرطة واسعة تنتقل من بكرة إلى أخرى، وتروس تعلق بها طلقات ثقب من كل جوانب الشريط، نظام أشبه ما يكون بنظام الساعات، مخصص لتنسيق الحركة المتعاقبة الضرورية، بشكل يجعل الشريط يدور ويتابع تقدمه ما بين العروض المختلفة.

في 24 أغسطس عام 1891، جمع إديسون المطبوعات اللازمة لسحب ترخيص كاميرا كينيتوغراف Kinetograph و(جهاز عرض الصور الفوتوغرافية للأجسام المتحركة)، وقد تم منحه براءة الاختراع عام 1893.

وقد تقدم إديسون بعرض إلى مؤسسة راف وغامونRaff And Gammon التجارية بغرض توريد أجهزة كينيتوسكوب. وتبع ذلك افتتاح (أندرو هولاند)، أول صالة كينوتوسكوب في شارع برودواي بنيويورك عام 1894. وكان إديسون (أقام في العام السابق لذلك بناء لتسجيل الصور المتحركة. كان ذلك البناء يبلغ تسعة أمتار طولا وسبعة أمتار ونصف متر عرضا. وقد تم تشييده بحيث يمكن فتح جزء من السقف في الوسط ليسمح بدخول الضوء. وكان من الممكن التحكم في أية زاوية يراد دخول ضوء الشمس منها، لأن البناء كله كان يتأرجح فوق مركز من الجرافيت على هيئة كوبري هزاز طرفاه مستندان إلى قضبان حديدية ممتدة من الوسط، وكان البناء مكسوا من الخارج بأوراق من القار، ومدهونا من الداخل باللون الأسود حتى يكون الممثلون في غاية الوضوح. وقد أطلق دكسون على هذا البناء اسم (مسرح الكونتوغراف)، ولكنه كان يعرف باسم بلاك ماريا Black Maria. كان أول استوديو سينمائي في العالم)[1].

كانت كاميرا الكونتوغراف أو الكينتوغراف، بحسب قراءة مغايرة، التي اخترعها إديسون أول كاميرا تستعمل أشرطة سيلولويد مثقوبة بغرض

(1) السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص: 41

لقط الصـور بدقة، ومن أجل انتقال فاعل عبر الكاميرا، التي كانت تتحرك بواسطة محرك كهربائي، بينما كانت غالبية الكاميرات القديمة يدوية.

أما آلة العرض كينوتوسكوب Kinetoscope، فهي بمنزلة صندوق خشبي عمودي يتضمن سلسلة من بكرات يمر عليها حوالي 14 مترا من شريط حلقات مستـمرة. يمر الشريط، بانتظام، عبر مصـباح كهربائي، وأسفل زجاج فخم مثبت في الجزء الأعلى للصـندوق الخشـبي. ما بين المصباح والشريط يوجد سطام أسطوانة دوارة مثقوبة على شكل فتحة ضيقة، تضيء كل صورة بنفس الإيجاز الـذي تبطئ به تحركات الفيلم، لتمنح العـين البشرية حوالي أربعين صـورة في الثانية. وتعمل هذه الآلة بمجرد ما تضـع فيها قطعة نقدية تشـغل المحرك الكهربائي، وهي تقدم (فرجة Show) تستمر حوالي عشرين دقيقة.

ظهرت الأنواع الجديدة لهذا الاختراع عام 1893، أي سـنة واحدة بعد تعميم صـناعتها. وكان أول صالون كينيتوسكوب فتح أبوابه في نيويورك يـوم 14 أبريل عام 1894، وكان مجهزا بعشـر آلات تعرض كل واحدة فيها موضوعا مختلفا، مثلا: رجل قوي مفتول العضلات، مشهد مصارعة حرة، دكان حلاقة، رقصات أسـكتلاندية، عرض للقفز Trapaise. وكلها أفلام صُـورت داخل اسـتوديو من تصـميم ديكسـون، اكتمل بناؤه أواخر عام 1892، وأصبح معروفا، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، باسم (بلاك ماري). وهو يتميز بعتمته الداخلية، وبسقف زجاجي شفاف، مثلما أنه يدور حول منصة رصيف خاص يسمح بمرور الضوء طوال النهار.

والحق أن دكسون كان (هو المصور السينمائي وكان هو المخرج. أما ممثله الأول فكان Fred Ott وهو أحد الميكانيكيين الذين كانوا يعملون مع إديسون. كان (أوت) مشهورا بعطسته القوية، فاستطاع دكسون أن يقنعه بالعطس أمام الكاميرا. كان (أوت) قد وقف أمام الكاميرا من قبل عندما كان دكسون يقوم بتجربة الصور الفوتوغرافية على الأسطوانات. ولكن عطسته هذه أصبحت معروفة الآن كأول فيلم سينمائي)[1].

تم الشروع في التوزيع التجاري للكينيتوسكوب في باريس صيف عام 1894. وفي لندن خريف نفس العام. وعندما تم العام كانت صالونات الكينيتوسكوب تنتشر في كل من أمريكا الشمالية وأوروبا. وقد بيع من هذا الاختراع المتميز آلاف الوحدات، قبل أن تذهب شعبيتها ويقل الإقبال عليها.

والواقع أن ظهور الكينيتوسكوب أسهم بشكل كبير في تطور آلة عرض الصور المتحركة، التي أخذت تتطور إلى أن بلغت المرحلة النهائية للعرض العام، في ظل حضور جماهيري سجل رقما قياسيا.

في ربيع عام 1895، انفصل دكسون عن إديسون، وأخذ يعمل مع وودفيل لاثام Woodville Latham [2] في مشروع تعديل خاص بآلة العرض كينيتوسكوب، تستعمل نفس المبدأ، بالضبط، لفيلم متحرك مضاء عند كل إطار.. وقد عرض إيدولوسكوب Eidoloscope لاثام على

---

(1) نفسه، ص: 41 – 42.

(2) كان وودفيل لاثام وولداه أوتواي وجراي، منشغلين بكيفية عرض فيلم حول الملاكمة كانوا صوروه في استوديو إديسون عام 1894.

جمهور نيويورك في مستهل صيف عام 1895، وظل يعمل بضع سنين. غير أن الصور المعتمة ورسوماتها القليلة، كانت سببا في عزوف الجمهور عنها.

استند أول ظهور للأفلام في الولايات المتحدة الأمريكية إلى عرض متناوب لشريط سيلولويدCeluloide وكان إبداعا مشتركا ما بين فرانسيس جنكينز Francis Jenkins وتوماس أرمات Tomas Armat؛ وكانا قد تعارفا عام 1894 بعد حصول جنكينز على ترخيص كاميرا تحمل اسم فانتاسكوب Phantascope ، تستعمل الحركة المتعاقبة (للمطاردة). وكان اخترعها الفرنسي جورج ديميني Georges Demeny في خريف عام 1895. وعندما افترق الشريكان، عاد توماس أرمات إلى تصميم الآلة، وأطلق عليها اسم فيتاسكوب Vitascope. وعندما اطلع إديسون على إحداها عام 1896، وقع عقدا مع أرمات لتوريد آلة العرض هذه، التي سوف تباع موقعة باسم إديسون. وربما دفع هذا عددا من مؤرخي السينما إلى اعتبار نجاحات إديسون في هذا المجال، بمنزلة استثمار ذكي لإنجازات معاصريه من العلماء[1].

كان أول عرض جماهيري لآلة فيتاسكوب أنجز بقاعة (ميوزيك هال Music Hall) النيويوركية الشهيرة يوم 23 أبريل 1896. وكانت المواضيع التي تطرقت إليها قد صُورت بأشرطة كينتوسكوب. وقد عرف نظام كينتوسكوب نجاحا كبيرا في الشمال الأمريكي، لكنها لم تلق نفس الاهتمام في أوروبا التي كانت اعتادت عرض الصور المتحركة.

(1) - السينما آلة وفن، ص: 38.

كان الأخـوان الفرنسـيان أوغسـت ولويس لوميـير Auguste y Louis Lumière، صانعي الأدوات الفوتوغرافية بمدينة ليون Leon ، أول من نجح في اختراع نظام دقيق لالتقاط الصور المتحركة وعرضها على شريط سيلولويد.

ففي شـتاء عام 1895 نالا ترخيصا فرنسـيا بترويج كاميرا فردية وآلة عرض؛ اسـتعملا خلالها جهاز (السنارة) لسحب الشريط بشكل متعاقب. وقد أطلقا على هذا الجهاز اسم السينما توغراف Le Cinématographe. أنجز أول عرض جماهيري لسينماتوغراف لوميير في إحدى قاعات (مؤسسة تشجيع الصناعة الوطنية الفرنسـية)، وذلك يوم 22 مارس 1895. وكان الفيلم المعروض (بوابة شركة لوميير/1895) يرصد خروج عمال من شركة لوميير. وقد أدهش العرض الجمهور الحاضر لدرجة تم عندها طلب إعادة عرض الفيلم أكثر من مرة.

أعيد عرض السـينماتوغراف، من جديد، في جامعة السـوربون Sorbone يـوم 17 أبريـل عام 1895. وفي ليـون Lyon يوم العاشر من يونيـو لعام 1895، ضـمن فعاليات مؤتمر منتديات الفوتوغرافيا الفرنسـية؛ تضـمن العرض سبعة مواضيع أخرى، بما في ذلك ما يعتبر أول فيلم وثائقي في تاريخ السينما العالمي، وهو تجربة الأخوين لوميير (البسـتاني يتبلل)، وهي بمنزلة خدعة يحيكها صبي للنيل من بستاني.

تواصـلت العروض الخاصة إلى أن تم أول عرض جماهيري عام مؤدى عنه، وكان ذلـك بمدينة باريس يوم 28 ديسـمبر 1895[1]، داخل قبو مقهى بشـارع

(1) – لعل هذا أول عرض سـينمائي تجاري في تاريخ السـينما، وتم تحديد ثمن تذكرة الدخول بفرنك فرنسـي واحد. وهذا يزكي الاعتقاد في البداية التجارية لهذا الفن.

كابوتشينوس Boulevards des capuchinos حيث استمر العرض بنجاح خلال سنة كاملة. مدة العرض لم تكن تتجاوز ثلاثين دقيقة مكونة من اثني عشر فيلما، ومداخل اليوم الأول بلغت حوالي 33 فرنكا، بينما انتهت، بعد ثلاثة أسابيع من العرض، إلى حوالي ألفي فرنك يوميا. وبعد فترة وجيزة انتقلت العروض إلى العموم في كل من أوروبا وأمريكا الشمالية. فكان أول عرض للجمهور في مدينة لندن البريطانية داخل قاعة معهد البوليتكنيك Polytechnic في شتاء عام 1896. بيد أن السينماتوغراف لم يفتأ أن انتقل إلى مسرح ليستر سكوير للمنوعات Theatre of Varieties en Leicester Square، حيث استمر العرض بتوفيق تام حوالي سنة كاملة.

صحيح أن أنظمة الشاشات الكبرى ظهرت منذ السنوات الأولى لاستخدام السينماتوغراف، لكنها لم تكن ذات فعالية تأثيرية. وفي معرض باريس لعام 1900، تم عرض سييوراما Cinéorama، وهي تتكون من صورة دائرية تعرض على عشر شاشات، وقد عرض الأخوين لوميير فيلما مصورا من 75 ملم معروضا على شاشة طولها حوالي 20 مترا، ولكن من دون أن تخرج عن الشكل العادي المحدد بأربعة على ثلاثة (3/4).

في نفس المعرض تم تجريب محاولات عدة بغرض توقيت الصوت مع الصورة. إحداها، لليون جومونت Léon Gaumont، الذي حاول أن يوصل فونوغرافا أسطوانيا، بشكل ميكانيكي، بجهاز عرض فيلم ناطق. غير أن فعالية هذا الاختراع بدت محدودة بسبب تنوعات السرعة وعدم ملاءمة الأحجام.

اللون أيضا كان ممكنا عام 1900، ولكن، فقط، على شكل أشرطة ملونة بشكل يدوي. ومع ذلك، فقد تم بيع وحدات عديدة من السينماتوغرافيا الملونة فيما بعد.

وقد أعلن الناقد السينمائي الشهير أندري بازان André Bazin أن رواد السينما الأوائل وجدوا أنفسهم في خضم رؤية موحدة، حيث يمكن لعالم الصوت واللون والفضاء الواقعي، أن يعاد إنتاجه بإتقان[1].

في تلك الأيام الواعدة، بدت السينما، كما نعرفها اليوم، عند انعطاف الناصية!

آل لوميير Les Lumières

فتح كل من أوغست ولويس لوميير عيونهما على عالم الصور؛ الصور الثابتة الملتقطة من قبل والدهما، الذي كان مصورا فوتوغرافيا، وصانع أدوات وآليات تصوير. وقد أوحى إليهما بفكرة تحسين كينيتوسكوب إيدسون، واختراع السينماتوغراف. وبهذا، لم يعد غريبا اليوم أن يُذكر لويس لوميير بكونه (أب السينما).

لا شك في أن الأخوين لويس وأغست لوميير، اللذين عملا في فريق منسجم، هما رائدا السينما العالمية بدون منازع. ذلك، أنهما قدما للعالم عام 1895، كما سبق الذكر، أول عرض جماهيري للصور المتحركة مؤدى عنه.

استوعب لويس لوميير (1864 – 1948) طريقة حل المشاكل التطبيقية

(1) – Historia universale del cine، p 20

المرتبطة بتقنية صناعة كاميرات وآلات عرض، في ليلة شتوية عام 1894 قضاها باحثا مجربا تحت ضوء شمعة! وفي شتاء عام 1895 تسلم كل من لويس وأوغست ترخيص آلة السينماتوغراف المصنوع من قبل البصري الفرنسي المجتهد جول كاربونتيي Jules Carpentier. والسينماتوغراف، جهاز نموذجي محكم، خفيف الحمل، كفء الأداء، يوزع الوظائف الخاصة بالكاميرا، جهاز عرض و(خدع) ذو طابع بصري.

نجاح بين

مرت حوالي ستة أشهر ما بين ترخيص الاختراع وعرضه جماهيريا، وبحسب المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج سادول Georges Sadoul، فإن لويس لوميير صور، خلال هذه الفترة، حوالي مئة فيلم، مدة كل واحد منها دقيقة واحدة... وبينما كان الأخوان يعملان على تجويد اختراعهما، بادرا إلى عرض أفلامهما على جمعيات مختصة. فكانت البداية يوم 22 مارس 1895 بعرض في مؤسسة تنمية الصناعة الوطنية الفرنسية. وفي الشهر الذي تلاه تم تقديم عرض آخر في مؤتمر نوادي التحقيق بفرنسا وأقاليمها. وفي شهر يونيو بمؤتمر نوادي الفوتوغرافيا بفرنسا، الذي أقيم بمدينة ليون Leon. وقد تلت هذه العروض عروض أخرى بباريس وبروكسل. مثلما أخذت تظهر في (الصحيفة العلمية) مقالات متفائلة بأعمال الأخوين لوميير. بيد أنه من الصعب الجزم بأن هذه العروض الخاصة أسهمت في إشهار السينماتوغراف وتحقيق انطلاقته الجماهيرية،

ولكن الأكيد أن الترحيب الذي لقيه كل من لويس لوميير وأوغست كان حافزا لهما إلى التفكير في الاستثمار التجاري والجماهيري.

كان أنطون لوميير Antoine Lumière، والد كل من لويس وأوغست، وحتى نهاية عام 1895، يبحث عن فضاء مناسب لإقامة فرجته Show، ويؤكد المؤرخ السينمائي جاك ديسلاند Jaques Deslandes، أن من بين المواقع التي أخذت بعين الاعتبار، استوديو فوتوغرافي يقع فوق مسرح روبين هودين Robert–Houdin، الذي سوف يصبح المقر الفني للسينمائي الشهير جورج ميليه Georges Méliès . غير أن مفاوضات الأخوين لوميير مع متحف جريفان Grevien الباريسي باءت بالفشل، ربما بسبب عروض البانتوميم Pantomime المضاءة لإيميل رينود Emile Reynaud.

ومع ذلك، استقر رأي الأخوين على الصالون الهندي، وهو عبارة عن قبو بمقهى كابوشينوس Capuchinos الباريسي الكبير، مزين بزخارف شرقية، وقد تم كراؤه بثلاثين فرنكا يوميا. وكان المقر يضم حوالي مئة مقعد، وتعاقد الأخوين مع مسير القاعة كليمن موريس Clément Maurice ، ومدير العرض. وفي الثامن والعشرين من ديسمبر فتحت الأبواب في وجه الجمهور. وقد صمم أول ملصق إشهاري ببدائية واضحة، بحيث يبدو أنه أنجز على عجل؛ ويظهر فيه شرطي بشوارب كبيرة يتأمل الجمهور المتدافع على بوابة القاعة.

لم يكن العرض الأول بنفس التفاؤل الذي ظهر في الملصق، نظرا لأن الجمهور الفرنسي كان منشغلا بالاستعداد للاحتفال بنهاية السنة الميلادية،

بحيث لم يتجاوز عدد الجمهور في اليوم الأول 35 متفرجا. غير أن طابورا طويلا من المتفرجين احتل رصيف الشارع في اليوم الموالي، خاصة بعد وصلات الإشهار الصوتية التي جابت شوارع باريس.

كان برنامج العرض يتبدل يوميا، إذ إن الأخوين لوميير راهنا على هذه اللحظات، فقاما بإنجاز ما يكفي من الأفلام، على الرغم من أن العرض الأول لم يكن يتغير، وهو المتعلق (ببوابة مصانع لوميير، في ليون 1895). ولعله أول فيلم مصور من قبل الأخوين احتفاء بنجاحهما الصناعي:

(تفتح أبواب المصنع، ثم يخرج العمال، كثير من الرجال على دراجاتهم، والنساء بأزياء طويلة وقبعات، آخر من يخرج كلب صغير، ثم تغلق الأبواب)

كان الفيلم الأول متقنا، وموسوما بحس بصري مخصوص بفوتوغرافيي نهاية القرن التاسع عشر. خاصة، وأن الأمر يتعلق بأفلام منزلية، مصورة في مقرات الأخوين لوميير نفسها. بحيث تعطي صورا صادقة، مطمئنة، تفتن جمهور الشوارع، ذلك أنها تعيد إنتاج حياة الطبقة المتوسطة الفرنسية نهايات القرن الثامن عشر، سنوات قليلة قبيل انفجار الوضع العالمي (نشوب الحرب العالمية الثانية).

أسر سعيدة

في أحد الأفلام، يظهر أوغست لوميير رفقة زوجته يطعمان طفلتهما الصغيرة الجالسة بينهما؛ في فيلم آخر تبدو الطفلة نفسها مشدوهة إلى مسمك مملوء بالسمك. في أخرى يظهر لوميير الأب، وهو يتناول مشروبا

برفقة صـديقين، ثم فيلم آخر تظهر فيه السـيدة لوميير بصحبة طفلين على مرفأ ينتظران رسـو مركب صـغير...إلخ. ثمة وجود لمشهد يرصد ساحة عامة في ليون، وبعض الجنود يؤدون التدريب العسـكري... تأثير الدخان في فيلم حول حدادين، وسحابات الغبار المنبعثة من تدمير حائط، كان لكل هذه الأفلام تأثير مذهل على المتفرجين.

بيد أن ثمة وجوداً لفيلمين هيمنا على الفرجة السـينمائية، وأصـبحا من خلال سنوات مقبلة لازمتين في كل عرض من عروض لوميير:

- أولهمـا (وصـول قطـار إلى المحطـة L'arrivé d'un train en gare 1895) تم تصـوير هذا الفيلم من أحد أرصفة المحطة. وترصد بشكل مائل قليلا قضـبان السـكة الحديدة الممتدة إلى بعيد. تتقدم القاطرة، وهي تصفر وترسل بخارا. وتترك الكاميرا خلفها جهة اليسار؛ المسافرين الذين ينزلون من القطار يقتربون من الكاميرا، ثم يتركونها خلفهم قبل أن ينحرفوا، هذه المـرة، جهة اليمـين... وقيل إن متفرجـي العرض الأول انتفضـوا واقفين مرعوبين خوفا من أن تدهسهم القاطرة المقبلة عليهم. واليوم، فإن ما يذهلنا حقـا، هو جمال الصـور الملتقطة، وتنوع توليفها الـذي لم يتصرف إلا في أربعة عشر مترا من السيلولويد.

كان لويـس لوميير مصـورا رائعا، يمتلك إحساسـا مرهفا تجاه مكوني الإضـاءة والمونتاج، وقد سمح السـينماتوغراف بعرض بطيء مع عمق بؤري معين.

– ثانيهما: مزحة (البستاني المبتل 1895)، ويستحق هذا الفيلم القصير أن يُنعت بكونه أول كوميديا في تاريخ السينما العالمية. وقد صمم لها الأخوان لوميير ملصقا مثيرا. وتتلخص هذه المزحة فيما يأتي:

(يطأ صبي بقدمه خرطوم مياه، وعندما يفحص البستاني الخرطوم ويقربه إلى وجهه لينظر إن كان علق شيء في فوهته، يرفع الصبي قدمه فينفجر ينبوع الماء في وجه البستاني ويبلله. يلحق البستاني بالصبي ويشد على أذنه عقابا له وتحذيرا.)

لقد اعتبر المؤرخ السينمائي جورج سادول هذه التجربة بمنزلة أولى المحاولات في حقل المعالجة السينمائية L'adaptation cinématographique، وسوف تكون لنا وقفة مطولة مع هذه المهنة السينمائية في دراسة مخصوصة مقبلة.

استثمار مستعجل

من الصعب إعادة خلق الأجواء الأصلية لهذه الأفلام. ذلك أن تصوير تفاصيل الواقع الدقيقة أذهل كل المتفرجين الذين لم يكونوا يتأخرون في تتبع كل جديد يقدمه الأخوان لوميير اللذان لم يعد همهما ينحصر في المكسب التجاري بقدر ما أصبحا يطمحان إلى ضمان انتشار هذا الاختراع وشيوعه في كل بقاع العالم. لذلك أخذا يرفعان من وتيرة إنتاج الكاميرات وآلات العرض والأفلام الخامة. وقد تم عرض فرجات لوميير في مسارح وقاعات العزف الموسيقي، وصالات العرض المختلفة.

والحق أن لا أحد يستطيع أن ينكر أهمية مجهودات آل لوميير في المجالين العلمـي والفني، وكيف أنها كانت بمنزلة أسـاس لتطور السـينما في القرن العشرين وتحولها إلى أكثر الفنون هيمنة على وجه الإطلاق.

رحلة في القمر[1]

على الرغم من انتظام وتيرة الإخراج لديه منذ عام 1896، فإن (رحلة في القمر 1902 (Le voyage Dans La Lune، تعتبر الإنتاج الأكثر طموحا في حياة السـينمائي الفرنسي الشـهير جورج مليبه Georges Melies . ذلك أن هذا الفيلم بمنزلة استثمار للاهتمامات الجمالية التي تطورت لديه خلال حياته المهنية كلها:

فيلـم داخلي قصـير لا تتجاوز مدته ثـلاث دقائق (القمـر على بعد متر 1898) شـكل أساس سفره إلى القمر، واسـتندت هذه التجربة إلى استثمار الفرجة الخارقـة Le Fantastique، وهو ما يميـز أعمال ميليس بوجه عام، لنتذكر (صورة القمر) التي ابتكرها عام 1891 في مسرحه السحري المتميز (روبير–هودين Robert–Houdin)

والحق أن موضوع الأسـفار القمرية ظهر، أيضا، في فرجة مسرحية فخمة،

---

(1) رحلة في القمر (بطاقة تقنية)
إخراج: جورج ميليه عام 1902
إنتاج: ستار فيلم
المدة الزمنية: 14 دقيقة
المنتج المنفذ: جورج ميلييس
تشخيص: جورج ميلييس، فكتور أندري، هنري ديلانوي، فارجوكس كيلم، برونيت.

ذات طابع علمي، مقتبسة عن نصوص الروائي الفرنسي الأشهر جول فيرن Jule Verne ، عالجها سينمائيا كاتب الدراما المعروف أدولف دينيري Adolphe Dennery صاحب عروض البانتوميم بمسرح الشاتليت Têatre de châtelet.

تم تصوير (رحلة في القمر)، مثل كل أعمال ميليه، على متن ركح مركب داخل استوديو شتوي، وبإضاءة شمسية... والفيلم يتكون من 18 لوحة فنية أو مشهدا مسرحيا، رصدتها الكاميرا على بعد مسافة محددة، من دون استعمال أية لافتات توضيحية. غير أن الوصف الدقيق لوقائع الفيلم التي يتضمنها الدليل التجاري لشركة ميليس ستار فيلم Star Films يوحي بأنه، فضلا عن محاولة تحفيز القدرات الاستهلاكية، ثمة وجود لرغبة أكيدة لدى ميلييه في تقديم توضيحات حول الفيلم لجمهور منتزه الألعاب، من العمال والفلاحين والأطفال، عشاق السينما الأوائل.

إن المنطق الطفولي المتحذلق الذي يسم روايات كل من جول فيرن الفرنسي وويلس البريطاني، دفعت ميلييه إلى تجريب نمط من التعبير بواسطة سلسلة من الخدع السينمائية، ذات التقنيات المسرحية الفعالة؛ من بين هذه التقنيات ما تم استثماره في مشهد ظهور كوكب الأرض في حضن الفلك، وقد تم إنجازه بواسطة تحريك أرضية الركح.

ثمة وجود لخدع أخرى لا ترتبط بآلة الكاميرا، وهي تظهر في مشهد مصور من خلال حوض مائي، وآخر عبر ترافلينج، ليست الكاميرا ما يتحرك فيه، وإنما الشيء المرصود: رجل القمر، الذي يقترب من العدسة

حتى يشكل منظرا مكبرا... ثم باقي خدع الكاميرا، بما في ذلك الاختفاءات والقفزات، التصوير على عمق أسود، العروض المزدوجة لمشاهد الحلم.... وينجح ميليه، عبر إيحاء قوي، في تصميم لقطة لمركبة فضائية، مع أخرى بحرية، منجزا بذلك أكثر المؤثرات الخاصة إثارة في تلك الفترة من تاريخ الكون الفضي.

ويتحرك الممثلون، في أفلام ميليه، ما بين ديكورات (الحجر الكرتوني)، ستائر مطلية بالرمادي (فاتح وغامق). كما تثبت الكاميرا في وضعية مقابلة للديكورات، مع توزيع ثنائي الأبعاد وثلاثي الأبعاد لشخصيات من لحم ودم تستعمل إكسسوارات مزيفة، وهو ما يضفي على الصورة السينمائية سمات شبحية غريبة؛ إذ إنها أصبحت أشبه ما تكون بلوحات الرسامين الإيطاليين البدائية، أو فنون اللصق السوريالية.



الفصل الثالث

بداية السينما وتجربة المؤثرات الخاصة

(أنجـز ميلييه عـام 1896 أولى تجاربــه السينمائية التي حاولـت استثمار بعض الخـدع البصريـة للتأثير في جمهور المتفرجين. وفي عـام 1899 أخذ ج.أ.سميث G.A.Smith في استعمــال وسيلة مونتاج بدائية، تطـورت عام 1900 لتصبح قـادرة على إعادة إنتاج حركة عكسية. هكـذا، وفي نهاية القرن التاسع عشر تم البـدء في استغلال القدرات السينمائية، وتطبيق تقنياتها الفنية، التي لم يطرأ على بعض منها أي تغيير حتى أيامنا هذه).

مـن أبـرز إنتاجات شركة إديسـون السـينمائية يبرز فيلمـه المتميز إعـدام ماريا إسـتواردو، ملكة إسـكتلاندا (The Execution of Mary،Queen of Scots) الذي صـوره عام 1895. ويحاول إديسـون في هذا الفيلم خلق إيهام بأن رأس الملكة ينفصـل عن جسدها، بواسطة تعمد وقف التصوير قبيل أن تـدرك فأس المقصـلة عنقها، ثم تبديل الممثلة بمجسـم آدمي (عبارة عن دمية) ومواصـلة تصـوير مشهد فصـل الرأس عن الجثة. لقد تم توليف هذين الجزأين المختلفين للإيحاء بأن الأمر يتعلق بلقطة واحدة متواصلة. وقد حرص إديسون على ألا يتحرك شيء على بلاتو التصوير (ممثلين أو ديكـورات) قبل إنجاز عملية الإيهـام هذه. ولعل هذه التجربة هي محفز جـورج ميلييه إلى تجريب بعض خدعه التقنية التي كان جربها منذ بداية اشتغاله بعالم السينما.

أفلام ميلييه السحرية

منذ أن غادر ميلييه شركة والده للأحذية عام 1888، وهو يحاول احتلال مكانة مقبولة في عالم الاستعراض الفني، وقد برع في استخدام الصور المائية على مسرح روبيرت–هودين الباريسي الذي كان استأجره لسنوات عديدة، مثلما أنه بادر إلى شراء آلة عرض (بروجيكتور) البريطاني روبرت.و.بول Robert.W.Paul بمجرد ما شاهد أحد عروض الأخوين لوميير العمومية. ثم سعى للحصول على كاميرا بنفس المواصفات الميكانيكية التي تناسب آلة العرض التي يملكها، ليشرع في تصوير أفلام حاولت، في البداية، أن تقلد بشكل مباشر أولى الأفلام المنجزة من قبل الأخوين لوميير وروبيرت بول. كانت أشرطة الأفلام المنجزة عالميا، وإلى حدود هذا التاريخ، تتراوح ما بين 18 و22 مترا مصنوعة من قبل دار إيستمان كوداك Eastman Kodak وباقي الصناع الآخرين. غير أن فيلم (إنقاذ نهري Sauvetage en rivière 1896) لميلييه ، وهو في الأصل تقليد لأحد أفلام روبرت بول، تم تصويره في جزأين منفصلين، طول شريط كل واحد فيهما 18 مترا.

عندما تم عام 1896، صور ميلييس أول أفلامه ذات الخدع الفنية، التي جعلت منه سينمائيا مشهورا. الحديث هنا عن فيلمه (احتجاز سيدة عند روبير – هودين Escamotage d’une dame shez Robert–Houdin)، الذي حاول، من خلاله، استثمار نفس خدعة إديسون في فيلم (إعدام ماريا إيستواردو)، ولكن، هذه المرة، بغرض خدمة مؤثر سحري. يتعلق الأمر

بامرأة تتحول إلى هيكل عظمي، ثم تعود إلى وضعها الآدمي الأول، وذلك عن طريق وقف التصوير، وتبديل المرأة بالهيكل العظمي، ثم وقف التصوير مرة ثانية لاستعادة الوضع الأول. صحيح أن ميلييس لم يكن أول رجل في تاريخ الكون الفضي يستعمل العرض المزدوج والتصوير على ستائر سوداء، إذ إن ج.آ.سميث كان يستعمل التقنيات ذاتها في إنجلترا في نفس الفترة، بيد أن ما لا يمكن نكرانه هو أن ميلييه استطاع أن يقدم أكثر المؤثرات السينمائية إدهاشا في هذه الحقبة المتقدمة من تاريخ السينما عن طريق استعمال نفس التقنيات المتاحة للآخرين. فما السر وراء ذلك؟

عندما تم عام 1898، أخرج ميلييه فيلمه (الرجل ذو المئة رأس L'homme de 100 têtes) حيث استطاع عن طريق توليف آليتين (ميكانيزمين) السماح لأجزاء مختلفة مفككة من نفس الجسد أن تتحرك على طول فضاء التصوير. وابتداء من يومها، أصبحت طُرق التوليف هذه تمثل، بالإضافة إلى مؤثر قطع التصوير، قاعدة إيهامات بصرية متعددة، وفي كل مرة، بالغة التعقيد والإتقان.

وإذا كانت أفلام الخدع أصبحت، مع مرور الوقت، مجرد موضة عابرة، فإن اقتباسات جورج ميلييه الأكثر أهمية تتمثل في كونها ابتكرت طريقة لصنع أفلام أطول، تتضمن لقطات عديدة. أول مثال على ذلك فيلمه: (القمر على بعد متر واحد La lune à un mètre1898)، وهو مقتبس عن إحدى فرجاته المصغرة الخارقة التي عرضها مؤخرا على مسرحه.

وهو ما يؤكد أن ميلييه ، شـأنه في ذلك شـأن كل سينمائيي عصره، كان يلجأ إلى المسرح ليعب من معين إلهامه.

يتكـون فيلـم (القمر على بعد متر) من مشـاهد ثلاثة، يمثـل الأول منها (المرصد) يراقب فلكي عجوز القمر من خلال مجهر، قبل أن يهزمه النعاس؛ المشـهد الموالي يعرض للقمر وهو ينزل عليه ويبتلعه؛ ثم يأتي المشهد الثالث والأخير الذي سـوف يتعرف فيه الفلكـي على إلهة القمر (يجدر التذكير، هنا، على أن عنوان الفيلم الأصلي هو: (حلم فلكي أو القمر على بعد متر)). لذا، فإن المشهد الثاني وبداية المشهد الثالث ينبغي أن يفهما على أنهما حلم الفلكي العجوز، الذي يسـتيقظ في منتصف المشهد الأخير، عندما تختفي إلهة القمر بواسطة خدعة إيقاف الكاميرا.

كان هذا فاتحة سلسلة طويلة من الأفلام صورت خلال العقدين المواليين، تم فيها استخدام المكون السردي لحلم سوف يتحول إلى حقيقة في لحظة حاسمة؛ غـير أن الأهـم في فيلم (القمر علـى بعد متر) يتمثل في كـون فكرة الفيلم لا تدرك بشـكل مباشر، ولعل مرد ذلك إلى أنه مـا بين لقطة وأخرى لم يتم إنجاز إلا تغييرات بسـيطة، بحيث يستعصـي على المتفرج الانتباه مباشرة إلى الفرق بين ما يحدث لحظة يكون الفلكي مسـتيقظا، ولحظة يكـون نائما. وبالنظر إلى أن أفـلام تلـك الحقبة كانت تعرض، باسـتمرار، مصـحوبة بتعليق مواز للعرض (كما كان يحدث في عروض الفانوس السـحري)، فإن ميلييه انتبه إلى الأسلوب الذي عالج به موضوع فيلمه لم يكن أسلوبا مثاليا، لذلك حاول

في فيلمه الخارق التالي أن يؤلف بين المشاهد الثلاثة بواسطة اندماج متسلسل، كما كان الأمر، من قبل، مع عروض الصور الشفافة Diapositives.

أصبح ميلييه، ابتداء من يومها، يستثمر اندماجا متسلسلا ما بين كل لقطات أفلامه المقبلة، مع استثناء الحركة التي تتقدم من لقطة إلى أخرى بشكل مباشر، وبدون توقيت زمني. إن (القمر على بعد متر) لم يكن، بعد، فيلما طويلا، وإذن استغرق فقط ثلاث مرات أكثر من الأفلام الموحدة (معيارية) المكونة من 18 مترا (55 مترا أو ثلاث دقائق)؛ ولكن في عام 1899، شرع جورج ميلييه في تصوير أفلام تستغرق حوالي عشر دقائق، وتتكون من مشاهد عديدة مختلفة. أكثر هذه الأفلام أهمية (قضية دريفوس L'affaire Dreyfus 1899) التي اجتهدت في إعادة تصوير الحيثيات والوقائع التي طوقت محاكمة القبطان دريفوس بواسطة مشاهد مكونة من ستائر مطلية.

بدأ ميلييه في تصوير (أنباء منشأة) عام 1897، غير أنها كانت تعرض وقائع من الحرب اليونانية–التركية لا رابط بينها، عبارة عن مشاهد معزولة تروج بشكل متفرق. وإن كانت الحركة في (قضية دريبفوس)، أيضا، تشمل حوادث معزولة، بدون أن يقود أي مشهد فيها إلى الآخر مباشرة، فقد بيعت على أنها رواية مكتملة. فضلا عن ذلك، وبالنظر إلى سمات متعددة، كانت المراهنة المشهدية للفيلم تنبئ عن آفاق سينماتوغرافية متطورة. يظل الممثلون، في أكبر جزء من الفيلم، بعيدين عن الكاميرا،

ويومئون بشكل مبالغ فيه (كما كان الحال في معظم أفلام تلك الحقبة)؛ ولكن، عند عرض هجوم على محامي دريفوس في الشارع، يتبين أن الإطار المنتقى من قبل ميلييه، والشكل الذي يقترب به المارة إلى الكاميرا يذكرنا بإطارات المشاهد الخارجية الخاصة بالأنباء. وعندما ينشب صراع في قاعة المحكمة ما بين الصحفيين المؤيدين لدريفوس والمعادين له، تقترب الحركة، مجددا، من الكاميرا وتتركها في الخلف بطريقة تصبح مع مرور الوقت بمنزلة أسلوب طبيعي للتعبير عن العنف. من الممكن أن تكون هذه الاستخدامات تمت بشكل تلقائي ومن دون تخطيط مسبق، خاصة وأن ميلييه لم يهتم بتطويرها، بل استأنس استخدام المشهد التقليدي وآلية البانتوميم في معظم رواياته سواء الخارقة منها، أو ذات المؤثرات الخاصة.

مؤثر السرعة

إن شكلا محددا في تصوير نشرة الأنباء لعب دورا مهما في تطور السينما، وتحولها إلى شيء معتاد في حياتنا المشهدية. صحيح أنه من خلال الأعداد المرتفعة لسجلات الإنتاج الخاصة بالأفلام الواقعية والإخبارية إلى حدود عام 1898، يمكن ملاحظة أن أغلبها يقتصر على إعادة إنتاج تيمات موسومة بالغرابة والطرافة: مشاهد إسبانية، أهرامات مصر، التي تظهر حتى في ملصقات العروض السينمائية الخاصة بالصالونات العمومية المتعددة، غير أن ذلك لم يمنع من ظهور بعض التقنيات السينمائية، السابقة لزمنها، مثل بعض حركات (الترافلينج) البدائي التي أنجزت عن طريق تثبيت الكاميرا

السينمائية في الناحية الأمامية لقاطرة تنطلق لتقطع مساحة أرضية معلومة. وابتداء من عام 1898، أصبح معظم السينمائيين يستخدمون هذه الخدعة، غير أن ج.أ.سميث G.A.Smith، أحد الإنجليز المستثمرين في المجال الفوتوغرافي، والذي التحق بالحقل السينمائي، ابتكر تقنية جديدة على قدر كبير من الأهمية.

في عام 1899، قام سميث بإنجاز فيلم يحمل عنوان (قبلة في النفق The Kiss In The Tunnel) التي كانت عبارة عن مشهد واحد، نمط من النكت السينمائية الكاريكاتورية التي كانت شائعة في هذه الفترة. وقد رصد سميث، من خلال المشهد المصور، وضع سيد وسيدة يجلسان قبالة بعضهما داخل عربة قطار. وعبر نوافذ العربة لا يمكن رؤية إلا الظلام. وبعد لحظات قصيرة يتجه الرجل نحو المرأة يخلع قبعته ويقبلها. وعلى الرغم من أن الفيلم لا يتضمن إلا هذا الحدث، فإن سميث أصدر أوامره بأن يأتي هذا المشهد في الوسط بعد لقطتي البداية والنهاية؛ أما الأولى فترصد دخول قطار في نفق، بينما ترصد الأخيرة خروج القطار من النفق. وبهذا أمكن الحصول على ما أصبح يسمى في عالم الكتابة السينمائية (بالحركة المتواصلة) أو (تتابع الحدث). وقد تمت إضافة بعض التنويعات على هذه الأحداث المتتابعة، حتى إذا ما أقبل عام 1900، كان هذا الشكل من التصوير أمرا مألوفا لدى السينمائيين الذين سوف يقومون بإضفاء تنويعات فنية عليه، وهو ما سوف يسهم في نمو الشكل واللغة السينمائية وتطورهما.

نجح ج.أ.سميث، نفسه، في ابتكار تقنية تجزيء المشهد إلى أكثر من لقطة واحــدة، أو بمعنى آخر، إنجاز تقطيع داخل المشــهد نفســه مع الحفاظ على تتابع الحدث. وقد حقق ذلــك أول مرة في فيلمه (Grandma's Reading Glass) (1900) الــذي يرصــد فيه طفلا يلعب بعدســة جدتــه المكبرة التي تستعملها للقراءة. وبينما يظهر الطفل وهو ينظر إلى الجريدة، يظهر عصفور في قفصــه، ثم عين جدته...إلخ، ننتقل بواســطة قطــع مباشر من اللقطات الأولى لكل واحد من هذه الأشياء المؤطرة عبر قناع دائري أسود إلى أخرى أكثر بعدا عن الطفل الذي يتحرك بغرض تبئير موضوع مختلف.

من بين ابتكارات ج.أ.ســميث، خلال هذه السنوات الأولى، استخدام مشــهد آخر (مدمج في المشهد الأساس) من أجل التعبير عن أحلام إحدى شخصــياته أو أفكارها، كما هو الحال مع (ســانتا كلاوس Santa Claus 1898)، ففي هذا الفيلم نرى طفلين صــغيرين يحلمان ليلة الاحتفال برأس السنة الميلادية بالأب نويل الذي ينزل من مدخنة بيتهما ويخرج من المدفأة، ويصور هذا الحلم من داخل قناع دائري في الركن الأعلى من صورة غرفة نومهما. وقد تم اســتعارة هذه التقنية (مثل غيرها من الوسائل السردية) من عروض الفانوس السحري، حيث تستعمل بنفس الطريقة ولنفس الهدف، ومن ثم أصبحت تقنية في أفلام تلك الفترة.

غــير أن خير مثال على أســتاذية ج.أ.ســميث التقنيــة تكمن في فيلمه المتميز (البيت الذي شــيده جــاك 1901؛ The house that jack buil.

فإذا كان استخدام الحركة المعكوسة في السينما موجودا منذ اللحظة الأولى، بواسطة التعريض الضوئي البسيط، كما نجد في فيلم الأخوين لوميير (هدم جدار 1895)، بحيث تعتلي الدهشة الجمهور وهم يرون الجدار المهدم يعود ليشيد من جديد من تلقاء نفسه؛ فإن سميث قرر إنجاز نسخة مصغرة من هذا المؤثر بشكل مستمر، وقد حقق ذلك بأصعب طريقة ممكنة في فيلمه (البيت الذي شيده جاك): تشيد طفلة صغيرة قصر لعب، فيأتي طفل ويهدمه. وبعد عنوان يعلن (على العكس)، تظهر الحركة بشكل معاكس، بواسطة نفس الأجزاء التي تشرع في التجمع لتشيد القصر الأصلي من جديد. وقد تم إنجاز هذا المشهد صورة صورة من نسخة سالبة أصلية مع جهاز خاص مصنوع من قبل سميث نفسه. في البداية (كما يحدث في أيامنا هذه) تسحب النسخ الموجبة انطلاقا من السالب، وتركها تمر مجتمعة من جهاز حيث يلمع نور. ومع ذلك، وبفعل خدعة (طباعة بصرية)، ينفصل السالب عن الموجب، لتنطبع صورة السالب بواسطة عدسة على الموجب، ما يسمح بأن يسير الشريطان في اتجاهين عكسيين إن لزم الأمر.

هكذا، وبفضل كل هذا المجهودات والتطورات، أخذت السينما عام 1900، تنبض بحياة وأسلوب خاصين، بمعزل عن أشكال التعبير الفني العتيقة، واستطاعت أن تنجز سلسلة من العناوين الفيلمية التي مهدت لتطور لغتها الفنية.

السينما باعتبارها فناً

بعد أن ابتدأت على شكل إعادة إنتاج فوتوغرافي بسيط للواقع، كشفت الأفلام عن مراميها الحقيقية المتمثلة في التحول إلى شكل تعبيري فني جديد جدير بالاحترام.

بحسب جورج ميلييه (1861–1938): (الحدوثة دائما جيدة، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة). وبعد العرض الأول للسينيماتوغراف اتصل مليس بأنطوان لوميير بغرض اقتناء الآلة والرفع من مستوى فرجته السحرية بمسرح روبيرت–هودين. غير أن العجوز رفض طلب ميلييه قائلا:

(أيها الشاب، عليك أن تشكرني أولا. هذا الاختراع ليس للبيع، ولكنك لو حصلت عليه فسيؤدي بك إلى الإفلاس. لا يمكنك استثماره اللهم من الناحية العلمية، فضلا عن أنه يستحيل التنبؤ لهذا الاختراع بأي مستقبل تجاري).

على الرغم من أن أفلام لويس لوميير الأولى سبقت التجارب السينمائية المتأخرة، فإن لا الأخوين لوميير ولا معاصريهما استطاعوا أن يدركوا الأهمية الحقيقة لهذه الآلة التي اخترعت من قبلهما، ولا قدروا، بطبيعة الحال، قيمتها الجمالية. كانت الأفلام الأولى، في جوهرها، عبارة عن مشاهد متحركة، إذ إن الاعتراف بإمكانية استخدام الصور المتحركة، من حيث هي وسيلة درامية، جاء متأخرا نسبيا وبشكل بطيء.

والحق أن الفضل الأكبر يرجع لميلييه الذي قدم للعالم ابتكارا ثوريا، بمقاييس عصره، تمثل في جعل الأفلام لا تكتفي بتصوير الحياة كما هي،

ولكن باستثمارها فنيا لتقديم نهايات مسلية (الفُرجة). لقد زار ميلييه لندن عام 1884—85 لمشاهدة عروض ماسكلين وكووك على مسرح البيكاديلي Piccadilly، وظهر جليا مدى إعجابه (بالسحر المشهدي). وقد استطاع عام 1888 أن يمتلك مسرح روبير هودين؛ مسرح السحر الباريسي المشهور، حيث تخصص في العروض المصممة مشهديا (ديكور وملابس..)، من دون أن يتأثر بتشاؤم أنطوان لوميير! في عام 1896 اقتنى ميلييه (جهاز عرض) روبيرت.و.بول Robert.w.Paul اللندني، واستطاع، بمساعدة خبير ميكانيكي أن يصنع كاميرا تسعفه في تصوير أفلامه الخاصة. صحيح أنه اعتبر الصور المتحركة، في البداية، مجرد حلية تكميلية لعروضه المسرحية؛ لكنه لم يفتأ أن انتبه إلى مدى أهمية أن يتحول من المسرح السحري إلى الإنتاج السينمائي الذي ينبغي أن يشغل اهتمامه الكلي. إن ما اكتسبه ميلييه من مهارة وتنوع في ممارسته المسرحية أثرى تجربته باعتباره سينمائيا، وهيأ له أن يكون منتجا ومخرجا وكاتب سيناريو ومصمم ديكور، وفي بعض الأحيان، ممثلا رئيسا وعارضا للفيلم أيضا! لقد صمم ميلييه وأنشأ أول استوديو سينمائي حقيقي في العالم؛ نوع من البناء الشتوي الزجاجي ذي الحجم الكبير، وذلك في ضاحية مونتريول سو بوا Montreuil—sous—Bois بحيث انتهى من بنائه عام 1897. لقد صور ميلييه ما بين عام 1896 و1913 أكثر من خمسمئة فيلم، تتوزع ما بين حيل بسيطة لا تتعدى دقيقة واحدة، وحكايات ممتعة تُعرض في عشرين دقيقة أو أكثر. مستثمرا كل عبقريته التقنية باعتباره ساحرا مسرحيا. لقد اكتشف

ميلييــه، بسرعــة فائقة، طائفة من خدع الكاميرا لم يلتفــت إليها أحد قبله مثل: الحركة الجامدة أو الثابتة، العروض المزدوجة، الإيحاءات الواهمة، وغيرها من التقنيات التي تتجاوز بمكانته السـينمائية حدود العبقرية؛ فأفلامه ذات الخدع الماهرة تبدو موسومة بحيوية وإيقاع وقدرة فائقة على التجديد والابتكار.

والحق أن ميلييه استلهم بعض أفكار أفلامه من بانتوميمات ورقصات الباليه التي كانت تعرض في مســارح لندن وباريس، وكذلــك من روايات الخيال العلمي التي برع في تأليفها جول فيرن Jule verne الروائي الفرنسي الشهير. ولعل أبرز الأفلام التي أسهمت في ترويج صورة ميلييه بسوق السينما العالمي هي تلك التي اســتندت، في معالجتها الســينمائية، علــى رواية كاتب الخيال الفرنســي جول فيرن (رحلــة إلى القمر 1902). وقد كانــت مفعمة بعبقرية ميلييه، وبريقه المسرحي وبراعة استخدامه للمؤثرات المشهدية التي شكلت، في تلك الفترة من تاريخ الكون الفضي، ثورة فنية وتقنية بكل المقاييس.

لقد بلغت مسيرة ميلييه السينمائية ذروتها عندما تم تعيينه رئيسا للمؤتمر الــدولي لمنتجي الســينما عــام 1909. غــير أن انهيــاره تم بشــكل مفاجئ مباشرة بعد هذا التتويج. إذ إن عمليات القرصــنة التي تعرضــت لها أعماله الســينمائية، خاصة في أمريكا، عجلت بإفلاسه. فضلا، بطبيعة الحال، عن عزوف جمهور تلك المرحلة عن استقبال الأفلام ذات الطابع الاصطناعي؛ فقد بدأت الســينما تســتثمر تقنيــات أكثر رحابة تلائم وضــعها باعتبارها صــناعة اقتصــادية كبرى، وســوقا تجاريا رائجا. ولذلك لم يكن في إمكان

سـينمائي أعزل محدود الإمكانيات، مثل ميلييه، أن يواجه أباطرة السـينما الجدد بروؤس أموالهم الضخمة. وكان آخر فيلم أنجزه عام 1912.

إن اكتشاف الاحتمالات السحرية للكاميرا السينمائية، من قبل جورج ميلييه، مهد لميلاد لغة الوسيط الجديد (السينما). ومع حرص السينمائيين، الواضـح ولفـترة طويلة، على تفضـيل التصـوير الثابت عـن طريق حشر مجموعات أشـخاص ضـمن لقطات عامة، متعاملين مع الإطار السينمائي كما لو كان ركحا مسرحيا، فإن النموذج المرهف للمصـورين الفكتوريين اقترح إمكانيات تصـويرية أخرى. ففي أحد أفـلام الأخوين لوميير الأولى (طعـام الوليـد 1895) تم اسـتخدام لقطة متوسـطة P/M للأبوين صـحبة وليدهما؛ يجلسـون إلى مائدة الطعام. وفي عام 1900 اسـتخدم الإنجليزي جورج ألبرت سميث اللقطات الأولى من فيلمه (جراندماس ريدين جلاس) سـالف الذكر، من أجل خلق مؤثر كوميدي. وقد سـبق أن ذكرنا، أيضـا، كيف أن أحد مصـوري آل لوميير ثبت آلته على غندولة/مركبة وجاب بها قنال فينيسيا الكبير، مخترعا بذلك ما أصبح يسمى في عالم الكتابة والإخراج السـينمائي بالترافلينـج Travelling. أمـا فيما يتعلق بحركتـي القرب عن الموضوع المصور والبعد عنه فقد تحسنت، بشكل جيد، خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

إن التحكم في محتوى اللقطات الفردية مهد لظهور المعجم السينمائي. وبعـد ذلك جاء دور النحـو الفلمي. فالأفلام الأولى كانت بمنزلة صـور

متحركـة مكونة من لقطـة واحدة في مشـهد وحيد أو حركـة منفردة. وكانـت بياناتها السـينمائية أشـبه ما تكـون ببطاقات بريديـة، أو بتلك الشرائح التي كانت تسـتخدمها عروض المصابيح السحرية، أو بالمناظير، وأحيانا بصـور النوادر والنكت التي تعرضها المجلات الهزلية. إن صور البيانات الصحفية حول قضايا تلك الفترة أوحت، أيضا، بفكرة إعادة بناء عـدد غير محدد من الوقائع الدالة، رغم أنه في تسـليات مماثلة، لم يكن ثمة وجود لنية خداع.

انطلاقا من نموذج (المصباح السحري) تولدت، بسرعة، فكرة تجميع سلسلة متشابهة من المشاهد المصورة القصيرة، والتي كانت في الأصل، بمنزلة (لوحات حية Tableaux Vivants)، حول مواضيع مشهورة جدا، مثل: سلسـلة بطولات رجال الإطفاء التي أنجزها ببراعة مصور إيدسون الشـهير إيدوين.س.بورتر في فيلـم (حياة إطفائي أمريكـي Life ofan american Fireman 1903). إن المنهـج المسـتعمل مـن قبل بورتر في تصوير هذا الفيلم ليس مسبوقا في تاريخ السينما، وقد شكل، حينها، ما يمكن أن يعتبر ثورة تقنية بجميع المقاييس. لقد انتقى من أرشيف المطافئ سلسـلة من المشـاهد المتعلقة بحرائق ورجـال مطافئ، وأضـاف إليها لقطات أخرى مصـورة من قبله، باستثناء لقطة أولى تضم قافلة سيارات مطافـئ، ثم قام بتوليف كل ذلك بطريقة مختلفة، تماما، حتى يتمكن، في النهاية، من تقديم حكاية إنقاذ طفل من منزل محترق بطريقة متتابعة.

استطاع بورتر أن يحسن اكتشافه هذا في فيلمه المعتبر (سرقة القطار الكبرى 1930) حيث استخدم تقنيات توليفية أكثر تطورا مثل: الحركات الموازية والمتعاقبة. فنجد، مثلا، مشهدا يتقدم فيه اللصوص إلى مكان الجريمة؛ يتبعه مشهد آخر يبين عملية إسعاف موظف التلغراف، من قبل ابنته، بعد أن تركوه مصروعا على الأرض؛ يتلو ذلك مشهد حفل يلجه موظف التلغراف ليشيع خبر سرقة القطار. إن فعالية التقنيات الجديدة المبتكرة من قبل بورتر برزت بشكل جلي في ردود الفعل الطيبة التي تلقاها من جمهور تلك الحقبة. أما السينمائيون الذين تعاقبوا بعد بورتر، فقد استثمروا هذه التقنيات التركيبية للفيلم كل بطريقته الخاصة. ويكفي أن نشير هنا إلى أفلام الإنجليزي سيسيل هيبوورث CECIL HEPWORTH لندرك كيف تم تقليد أسلوب بورتر التوليفي، وتطويعه لتحقيق نتائج مذهلة. (انظر فيلم سيسيل Rescued By Rover 1905).

والحق أن السينما اكتشفت، بسرعة، رسالتها باعتبارها وسيلة ترفيه شعبية أساس، وأن دلالتها وأسلوب أدائها يمكن أن يستمدان من أشكالها الأكثر شعبية: خيالات ميلييه، خرافات الجن، تعثرات وسقطات المهرجين الأوائل، وقائع وأحداث مدرسة بورتر السينمائية...

ومع ذلك فإن السينمائيين البدائيين استطاعوا أن يحققوا بعضا من طموحاتهم، وكانوا بحاجة إلى كثير من الاحترام والاعتراف بهم كفنانين، وقد نجحوا في خلق جمهور متميز واظب على حضور فرجاتهم في

المنتزهــات وقاعــة (الموزيــك هــال). وطلبا للانتشــار تم تأســيس الشركة السـينمائية للكتاب ورجال الأدب (SGAGL)، وذلك بنية تصوير العناوين الكلاسـيكية للربِرتـوار الأدبـي والمسرحـي الحديث. سـنتان بعد ذلك تم تأسيس شركة (أفلام الفن) التي شرعت في استقبال السيناريوهات المكتوبة مـن قبل الكتاب الأحياء والأكثر رواجـا، والبحث عن الممثلين والممثلات الأكثر كفاءة مثل: سـارة برنهــاردت Sarah Bernhardt التي لم يكتب لها أن تشــارك في الإنتــاج الفيلمي الأول لهذه الشركــة (اغتيال دوك دي كيز 1908L'assassinat du Duc de Guise)، وهو الفيلم الذي كان مصــاحبا بتأليف موسـيقي خاص من توقيع المايسـترو سانت سـينز Saint–Sens، ولكنهــا كانت حاضرة في باقــي الإنتاجات التي توالــت بعد ذلك.بما فيها (سـيدة الكاميليــا La Dame aux camelias 1911) و(الملكــة إليزابيــث reine Elizabeth La 1912). غير أن الســينما لم تك أبدا في صــالح ســارة بيرنهــاردت، الممثلة البارعة التي أدركتها الشـيخوخة وبدأت تظهر عليها بعض أعراض الهسـتيريا. ولا حتى بالنسبة لكثير من منافساتها المتميزات. ورغــم كل هذا، فإن على عشــاق المسرح أن يعترفوا بجميل الســينما التي هيأت لهم الوسيلة للتعرف على نجوم الركح العظام للقرن التاسع عشر. في أيامنــا هذه، تبدو إنتاجات (أفلام الفن) موســومة بإيقاعها المسرحي البين، بطيئة، خطابية ومتحذلقة. ولكن، في زمانها، أســهم كل من ذوقها الحسن وصيتها الكبير في سمو المكانة الاجتماعية للسينما.

انتقلـت هذه التجربـة، المعدية، إلى إيطاليا، حيث اشـتغلت شركة (فيلم دارتـي إيطاليانـا Film D'arte Italiana) على نصـوص كل من شكسـبير ودانتـي وروايـات إدوارد لايتون وهنريك سـينكيويز Sienkiewics، التي أداها، سـينمائيا، نخبة من ألمع ممثلي المسرح في تلك الفترة. أما في إنجلترا، فقد امتثل أمام الكاميرا كل من الشاب إيرفين Irving، وفرانك بنسن Frank benson وجونستون فورب روبيرتسون johnston Forbes–Robertson وهربرت بريبوهـم Herbert Beerbohm وغيرهم كثـير من نجوم المسرح الإنجليزي، بقليل من التوفيق أو كثير.

أما في ألمانيا فقد استهلت شركة أوتورين فيلم Autorenfilm مشوارها الفني عام 1913 بمعالجة سـينمائية لمسرحية بول ليندو paul Lindau (الآخر). وفي روسـيا عرفت أفلام المرحلة شـعبية كبيرة مثل (موت إيفان الرهيب 1909)، و(أوجينيو أونجين 1911) و(إله God1912)، وكانت الرقابة (القيصرية) تعتبر مثـل هذه الأفلام غير مؤذية! وفي هنغاريا، أيضـا، اعتـبر الكتاب والممثلون الأكثر شهرة تعاملهم مع السينما مسألة منطقية وذات فائدة جمة.

لقد تركت تجربة (أفلام الفن) أثرا واضـحا في مسـيرة الكون الفضـي، وأسـهمت هيمنتها، بإيطاليا على وجه الخصوص، في تطور أسلوب أفلام تاريخيـة وفرجوية ميزت السـينما الإيطالية دوليا سـنوات ما قبل الحرب العالميـة الأولى. إن الميـل نحـو الموضـوعات التاريخيـة يعـود إلى 1905، السـنة التي أخرج فيها فيلوتيـو ألبريني Filoteo Alberini (صـحافة روما

La presa di Roma). لقــد حفــز كل مــن أعمــال شركــة (أفــلام الفن)، وإمكانية تصــوير الأشرطة في المواقع الكلاســيكية الحقيقية، إلى إنتاج غلة معتــبرة من الأفلام التاريخية ابتداء من عام 1909، وذلك بواســطة شركات ســينمائية مثل: إيتــالا Itala وأمبروســيو Ambrosio وأكيــلا Aquila التي أخذت تنافس بعضها البعض بضراوة.

قمة هذه التجــارب كان فيلم (كوفاديــس Quo vadis 1912) لإنريكو كوازوني Guazzoni Enrico، الذي حقق نجاحا دوليا منقطع النظير بفضل ديكوراتــه الفخمة، ومشــاهد احــتراق روما، وافتراس الأســد الضــاري للمسيحيين في حلبة الفرجة، وغيرها من المشاهد المثيرة.

إن غزو (أفلام الفن) الإيطالية زعزع هيمنة الأشرطة ذات البَكرة الوحيدة على أنظمة العرض السينمائي في بريطانيا والولايات المتحدة، واستطاع أن يفند وجهة نظر المنتجين والموزعين التي كانت، إلى ذلك الحين، تعتقد في أن مقدرة التركيز عند الجمهور لا يمكن أن تستمر لأكثر من زمن بكرة واحدة!

في البداية، كانت الأفلام، ذات جزءين أو ثلاثة أجزاء أو أربعة، التي تصــل من الأقطار المجاورة متأثرة بموضة (أفلام الفن)؛ تستقبل بريبة وشذوذ غريبين. ولكن في عام 1912 استطاع عارض الأفلام (أدولف زوكر Adolph Zukor 1873 – 1976) أن يرجــح الكفة لصــالح هــذه الأفلام، وذلــك بمبادرته إلى عرض الفيلم ســابق الذكر (إليزابيث ملكــة بريطانيا) بعــد مغادرته الطوعية لشركة (Motion picture) Patents company التي كانت تهيمن على حركة

الإنتاج السينمائية، وتأسيسه شركته الخاصة (Players Famous). وتحت عنوان (ممثلون مشــهورون لإبداعات مشهورة) أنتجت الشركة الجديدة مجموعة من الأفلام ذات بكرات متعددة أو ما أصــبح يسمى، منذ ذلك الحين، (بالأشرطة الطويلة). والحق أن النزاع بقي قائما إلى حدود عام 1913، حتى نجح فيلم (كوفاديس)، الذي تم عرضــه في مسرح عتيق، في حســم المعركة لصالح الأشرطة الطويلة ضد تصورات المنتجين والموزعين المحافظين؛ فقد ظل الجمهور متابعا، باهتمام بالغ، مجريات الفيلم الذي استغرق ساعتين كاملتين ببوبيناته التسعة!. بهذه الطريقة تم تأمين فعالية الفيلم الطويل، ومستقبل السينما الأمريكية نفسه.

ميلاد صناعة

(بعد إنشاء ما سوف يصبح أول استوديو سينمائي، كان على توماس إيديسون أن يجد حــلا للاحتكاك المستمر بخصوص ترخيصات عدد من الأدوات والآليات الصناعية. في كثــير من الحالات كان افتتــاح استوديو جديد يأتي بتحفيز من صرامة رقابة توزيع الأفلام وعرضهــا. وبينما كان الصراع يحتد، كانت عجلــة البحث عن معادلات جديدة تسابق الزمــن؛ مثل: إنتاج أفلام اقتصادية ذات مردودية جيدة، والتي قادت إلى ولادة حكايات بشكل متزايــد، وسلاسل سينماتوغرافية. ويعتبر لويس فويــاد Louis Feuillad المثال الأوضــح على هذه الطريقة في تقديم القصــص السينمائي. إن ميلاد هوليوود جاء نتيجة رغبــة المنتجــين في استغــلال العوامل المحفــزة التي توفرهــا الأراضــي المستحدثة البكر لكاميرات هذه الصناعة الوليدة. فأضواء كاليفورنيا صارت ترحب بكل شركات الوطن في الجهة الأخرى لاكتشاف استوديوهاتها المجهزة).

أوائل الاستوديوهات السينمائية

كان إخراج الأفلام، إلى حدود 1900، في أيدي بعض المخترعين والسحرة التقنيين، الذين لم يكونوا على استعداد لاستثمار الأموال الطائلة في مجرد حب الاستطلاع. ولكن الذين حولوا حب الاستطلاع هذا إلى تجارة مزدهرة مربحة هم التجار الجسورون.

كان الساحل الشرقي للولايات المتحدة فضاء ميلاد الإنتاج السينمائي؛ فبالنسبة لعام 1909 كان إنتاج الأفلام السينمائية رهن هيمنة مجموعة ثلاثة عشر صانعا اتحدوا ضمن شركة Motion Picture Patents Company، برئاسة توماس آلفا إديسون. وبما أن إديسون كان حصل على ترخيص كاميراته السينمائية، فقد أخذت شركته تستعير أفلامها للمؤسسات التي تستعملها مقابل أداء أجر محدد. بل إنها جندت رجالا يجوبون المختبرات والاستوديوهات المختلفة رصدا للكاميرات غير المرخصة؛ وفي كثير من الأحيان ينخرطون في نزاعات خطيرة تؤدي إلى إيقاف التصوير بهذه الاستوديوهات، واحتجاز الأجهزة، وإتلاف النسخ السالبة للأفلام وآليات التصوير، وتخريب أجزاء من المختبرات، بل إن هذه الأحداث كانت تخلف، أحيانا، جرحى وقتلى! وقد دفعت هذه الوقائع طائفة من المنتجين السينمائيين المستقلين إلى مغادرة الساحل الشرقي في اتجاه الجنوب والغرب والمناطق المشمسة الأخرى التماسا لأمان وحظ أوفرين. غير أن هذا الهروب كان، في جوهره، هروبا موسميا فحسب، إذ إن فرق الإنتاج كانت تستغل فصل الصيف للعودة، من جديد، إلى الساحل الشرقي!

سبقت الإشارة إلى أن أول استوديو سينمائي شيده إديسون هو ماريا السوداء Black maria، وقد تم إنشاؤه في نيوجيرسي New jersey عام 1893. وكان يضم كل المكاتب الإدارية الخاصة بشركات إديسون، ولكن هذا الموقع كان مؤقتا، إذ مع مطلع القرن الجديد انتقلت الإنشاءات السينمائية الرئيسة إلى ضواحي مدينة نيويورك. فأنشأ إديسون بدوره عام 1908 استوديو كبيرا من الطراز الحديث، مجهزا بكل أنواع الوسائط.

كان الوجه السينمائي المهم الذي أنجز معظم أفلام إديسون البدائية هو الإنجليزي وليام كنيدي لوري ديكسون Williams Kennedy Laurie Dickson، والذي ينبغي أن تنسب إليه معظم الابتكارات السينمائية المرخصة باسم إديسون. ومع ذلك، ففي عام 1895 اتحد مع الأمريكيين من خلال موتوسكوب The American Mutoscope وبيوغراف كمباني Biograph Company لتصميم وبناء استوديو دائري شبيه بـ(بلاك ماريا)، ولكن استنادا إلى أساسات خرسانية أفضل. في عام 1908 استهل السينمائي الشهير د.و. جريفيث Griffith عمله مع البيوغراف بإدارة ممثلات شهيرات من عيار: ماري بكفورد Mary Pickford وليليان ودوروثي جيش Gish. عشر سنوات بعد ذلك شيدت البيوغراف مركبا سينمائيا حديثا في حي برونكس Bronx النيويوركي.

مشاريع من أجل المستقبل

في عام 1897 حول كل من ج. ستيوارت بلاكتون J.Stuart Blackton وشريكه ألبرت سميث Albert.E/Smith جهاز عرض إديسون إلى كاميرا، وافتتحا استوديو صغيرا في علية مبنى مورس Morse في منهاتن Manhatten. وهو ما أصبح يعرف، فيما بعد، بأمريكان فيتاغراف The American Vitagraphe Inc. وبعد مرور سنوات قليلة أسسا استوديو أكبر من الأول في لونغ إسلند Long Island.. وفي خريف عام 1911 توجه المخرج رولين ستورجيو Rollin.S.Stugeon بصحبة فرقة تصوير إلى سانتا مونيكا Santa Monica بكاليفورنيا، واشتغل طوال فصل الشتاء في الاستوديوهات الجديدة التي شيدت على شارع أوسيان Ocean avenue. ومن الطريف الإشارة إلى أن الثوري الروسي الشهير ليون تروتسكي LeonTrotsky اشتغل في مؤسسة أمريكان فيتاغراف من خلال فيلم زوجتي الرسمية My official Wife باعتباره مستشارا فنيا، وذلك عام 1914.

في عام 1907 تم تأسيس شركة كاليم Kalem التي اعتمدت على فريق من المتعاونين الثابتين، شمل كلا من الممثلات هيلين هولمز Helen Holmes وجين كونتييه Gene Gauntier، وكذا المخرجين روبيرت فينيولا Robert Vignola، جورج ميلفورد George Melford، وسيدني أولكوت Sidney Olcott؛ هذا الأخير الذي قام بجولة شملت إيرلندا ومصر وفلسطين في

مستهل القرن. وقد تمكنت شركة كاليم لاحقا من خلق مراكز دائمة للإنتاج السينمائي بنيوجرسي، كاليفورنيا وفلوريدا.

وفي عام 1910 استقرت شركة الإنتاج الفرنسية الجريئة (الإخوان باتي Pathé Freres) في مخزن تجاري بالولايات المتحدة الأمريكية؛ وحولته إلى استوديو سينمائي، وعينت مسؤولا عنه ج.أ.بيرست J.A.Berst الذي أعطى الانطلاقة لسلسلة من الأفلام والنشرات الإخبارية ذات (الأسلوب الأمريكي) نفذ مخزونها في كل أنحاء العالم. وتمكنت شركة الإخوان باتي، بحلول عام 1912، من إكمال تجهيز استوديوهات حديثة في مدينة جيرسي Jersey city حيث شرعت في إنتاج المسلسل الأسطوري مغامرات بولينا The Perils of Pauline ابتداء من عام 1914..بموازاة مع ذلك قامت شركة إنتاج فرنسية La Eclair بتصميم وبناء استوديو حديث جدا في فورت لي Fort Lee بنيو جيرسي. وهكذا، أصبحت الإكلير، بحلول 1912، جزءا من المنشأة السينمائية الحديثة أونيفرسال فيلم مانوفاكتورين Universal Film Manufacturing. موزعة أفلامها من خلال التنظيم الجديد. بيد أنه، لسوء الحظ، التهم حريق عام 1914 معظم الاستوديو، ولم ينج من الحريق إلا ورش الإنتاج.

وكان ل.ج.سيلزنيك Lewis.j.Selznick استقر، في مطلع عام 1912، بنيو جرسي، التي أصبحت في وقت وجيز عاصمة السينما بالشمال الأمريكي، وكان، قبل ذلك، المدير المنتدب للإيست كوست أونيفرسال فيلم East Coast Universal Film ، وقد حظي بدعم من شركة استثمار في

وول ستريت Wall Street، مع مساهمة شركة مبيعات بريد شيكاغو التي يديرها أرثر سبيجيل Arthur Spiegel. لقد تعاون الرجلان على إنشاء شركة إكيتابل بيكتشر Equitable Pictures، التي انطلقت، بعد ذلك بقليل، برفقة شركات أخرى حتى آلت إلى الوورد بيكتشور The World Pictures، التي كان من مخرجيها المعروفين ألبرت كابياني Albert Capellani وإيميل شوتار Emile Chautard وموريس تورنور Maurice Tourneur. كانت نجمتها الرئيسة كلارا كمبال يونغ Clara Kimball Young. وتخصصت أفلامها ذات الدخل الكبير بقضايا الحب، والدراما والكوميديا التي شخصتها نخبة من ألمع ممثلي المرحلة من أمثال ليليان راسل Lillian Russell وأليس برادي Alice Brady وماري دريسلر Marie Dressler، وإلين هاميرستين Elaine Hammerstein والكوميدي ليو فيلد Lew Fields.

شيوخ ثعالب

دبر وليام فوكس William Fox، مالك سلسلة سينمات الساحل الشرقي، بعد أن تم تجاهله من قبل أعضاء باتنت كومباني Patent company، شروط الهيمنة على سوق الإنتاج السينمائي في المنطقة. إذ إنه أسس أول شركاته للإنتاج السينمائي، وعرض أول أفلامه الطويلة (كان ثمة خداع A Fool There was 1915 . وبفضل هذا الفيلم أصبحت تيدا بارا Theda Bara نجمة كبيرة بين عشية وضحاها! منجزة بذلك سلسلة من أفلام مصاصي الدماء Vampirs. تكون أول استوديوهات فوكس من صحنين

(فضاءين) للتصوير أشبه ما يكونان بغطاءين زجاجيين عملاقين! وظل هذا الصـرح ملكيته الأكثر أهمية إلى حدود عام 1919 حيث انتقل إلى نيويورك ولوس أنجلس. إن أول مخرج تعاقد معه وليام فوكس هو ج.غوردون إدوارد J.Gordon Edwards جد السينمائي الشهير بلاك إدواردBlake Edwards. تعاقـد فوكـس كذلـك مـع هربـرت برينـون Herbert Brenon مخرج الأونيفرسـال، وكذلك مع راوول والش Raoul Walsh المسـاعد الشاب لأسطورة الإخراج الأمريكي د.و.جريفيث.

رائد آخر من رواد السينما العالمية هو الكولونيل وليام سليج William Selig ، مالك شركة سـيليج بوليسكوب فيلم Selig Polyscope Film بشـيكاغو. وقد تخصصـت في إنتاج الأفلام الدراماتيكية المصـورة في الفضـاءات الداخليـة، مـع انفتاح محـدود على أفلام الويسـتيرن Westerns، رغـم أن سـليج كان أول منتـج يتعاقـد مـع راعي البقر Cowboy توم ميكس Tom Mix.

في عام 1907 أرسـل الكولونيل سليج مخرجه فرنسيس بوغس Francis Boggs، ومديـر اسـتوديوهاته توماسـ بيرسـون Tomas Persons إلى كاليفورنيـا، حيث صـوروا المشـاهد الخارجيـة للعرض الجديـد الخاص بالكونـت دي مونـت كريسـتو The Count of Monte Cristo، وكانت المشاهد الداخلية صورت في استوديو بشيكاغو.

سنوات بعد ذلك، أسس الكولونيل سليج استوديو بالساحل الغربي، وبالضبط، في المنطقة الشهيرة اليوم بإيكو بارك لوس أنجلس Echo Park.

ثمة وجود أيضا لمجموعة من الشركات السينمائية الصغيرة غير مسجلة مثل نيويورك موشن كومباني New York Motion Company، وكذلك كيستون Keystone ماك سينيت، والأندبندنت موشن بيكتشور كومباني(IMP) Independent Motion Picture Company التي سوف تعرف في وقت لاحقا بالأونيفرسال فيلم مانوفاكتورين كومباني Universal film Manufacturing Company. ثم شركات أخرى استقرت بفلوريدا، كوبا، وحتى في تكساس وأوريغون وكاليفورنيا لكي تضمن الإفلات من مداهمات عصابة إديسون في الساحل الشرقي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وقد وجد المنتجون في منطقة كاليفورنيا، فضلا عن اتساع رقعة الحرية والاقتراب من الحدود المكسيكية، طقسا رائقا وشمسا ساطعة طوال فصول السنة. بالإضافة إلى مشاهد طبيعية متنوعة؛ بمعنى آخر كل ما يحتاجه التصوير الخارجي. حتى إن الشركات المسجلة التي تستعمل كاميرات إديسون المرخص لها انتهت إلى الاستقرار في المنطقة الغربية، على الأقل أثناء شهور الشتاء. وهو نفس ما فعله بالبيوغراف Biograph رائد السينما الأمريكية دافيد.و. جريفيث.

كل الاستوديوهات الكبرى تم تشييدها في السنوات الأولى للقرن العشرين. وعندما وصل المنتجون الأوائل إلى كاليفورنيا بدأت حملة شراء

الأراضي وكرائها بأثمان زهيدة. وقد شكلت جبال هوليوود مشاهد مثالية لأفلام الوستيرن Westerns الشعبية؛ إذ إنها وفرت مناظر مفتوحة، وطرقاً متربة ملائمة لمطاردات الخيول.

لوس أنجلس، بدورها، اعتبرت مزودا رخيصا بالماء والطاقة الكهربائية الصادرة عن قناة لوس أنجلس الحديثة. وهو ما ساعد على استقرار صناعات أخرى، مثل صناعة البترول، والقطن، وتعليب الفواكه الجافة والسمك، فضلا عن انتعاش القطاع السياحي. وهكذا، بمرور الوقت، بدأت نيويورك تفقد ملامحها باعتبارها مركز الإنتاج السينمائي لحساب لوس أنجلس، محتفظة، فقط، بكونها مركزا ماليا إلى حدود أيامنا هذه.

استوديوهات هوليوود

كان كارل ليمل Carl Laemmle من شركة IMP من الأوائل الذين انتبهوا إلى أهمية المناظر الطبيعية الخارجية لكاليفورنيا. إذ إنه أنشأ لأونيفرسال فيلم فاكتورين، وبدأ يصمم ويبني الاستوديو الدائم، في وادي سان فرناندو في الجهة الأخرى من جبال هوليوود. وافتتحه، بشكل رسمي، في شهر مارس 1915. لقد اعتقد ليمل أن الاستوديو الذي أسسه سوف يكتفي بذاته، وأنه، والأجواء المحيطة به، سوف ينظر إليها على أنها جزء من مدينة، بخدماتها البوليسية والإطفائية. وكذلك كان؛ بحلول عام 1917 أصبحت المدينة الكونية La Universal City تتمتع بمشفى ومطعم ومرآب، بل وحديقة حيوانات أيضا!. وقد تم فيها تصوير عدد كبير من أفلام الويستيرن

التــي شــخص أدوارها كل من هــوت جبســون Hoot Gibson ، وهاري جاري Harry Gary، وغيرهما كثير. أفلام من قبيل زوجات تافهات 1922 Foolish Wives، وأحــدب نوتــردام The Hunchack of Notre Dame 1923، وشــبح الأوبــيرا The Fantom Of the Opera 1925. وهكــذا أصبحت أونيفرسال شركة سينمائية على كل لسان.

ويعتــبر المثلــث The Triangle مــن بــين الاســتوديوهات الأولى التي تم تشييدها بهوليوود؛ توليفة مبدعين أكفاء هم:

توماس إنس، ماك سـينيت، ود.و. جريفيــث الذي غــادر البيوغراف عــام 1913. كان هــذا الاســتوديو، فيما ســبق، مأوى شركــة كنيماكولور Kinemacolor، الواقعة في تقاطع الطرق بين شوارع سانسيت وهوليوود. ومع مرور الوقت أصــبحت هذه المنشأة تعرف باسم (استوديو جريفيث) حيث تم تصوير فيلم د.و. جريفيث الشهير

(ميلاد أمة The Birth Of Nation1915) و(تعصب Intolerance 1916).

أما ميلاد شركة جيســي لاسكي فيتور بلاي Jesse Lasky Feature Play Company فسوف يتم في مستودع قديم بالأراضي المتاخمة لمنطقة سلمى وفيني بهوليوود عام 1913، على يد كل من جيسي لاسكي وسام غولدفيش غودوين، وسسيســيل.ب.دي ميــل Cecil B/De Mille الذي قام بإخراج أول شريــط (ويســتيرن) طويل في هوليوود تحت عنــوان (الرجل المحارب The Squaw Man1913) باســم مستعار هو أوسكار أبفيل Oscar Apfel.

وأدى الدور الرئيس في هذا الفيلم الممثل المسرحي المعروف آنذاك داستين فارنام Dustin farnum. سوف يعرف استوديو هذه الشركة باسم فاموس بلاير لاسكي، وهو رائد استوديوهات بارامونت الشهيرة.

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين سوف تشهد ميلاد آلاف صالات (نيكيلوديوم Nickelodiom) التي سوف تنتشر على طول الولايات المتحدة، وتلتهم كمية ضخمة من الأفلام ذات البكرة الواحدة والبكرتان في برامج مختلفة تعرض بشكل يومي. ومع كل ذلك؛ لا أحد من صناع السينما كان يعتقد في أن هذا الأمر يمكن أن يستمر مدة طويلة. لذلك كانوا يقتصرون على إنجاز عمليات صغيرة، بطبيعة الحال، في منشآت مكتراة، مرتابين من استثمار كميات كبيرة من المال في هذه المشروعات المؤقتة!

لقد اعتقد إديسون، مثله مثل كثير غيره، في أن وابل المال هذا سوف ينتهي إلى فناء. غير أن واقع هذه الصناعة كان يعكس شيئا مخالفا تماما لما اعتقده الجميع؛ إذ ما أن تنسحب شركة إنتاج من الميدان حتى تعوضها شركتان جديدتان! وبلغت طلبات الأفلام السينمائية، الطويلة منها على وجه الخصوص، عام 1913 مستويات غير متوقعة، وهو ما جعل المستثمرين الكبار يقتنعون بأن الصناعة السينمائية ليست، بحال من الأحوال، صناعة مؤقتة، وإنما هي ظاهرة قائمة ومستمرة. فهذا الحقل الاقتصادي يقتضي منهم كثيرا من الاهتمام... واستطاعوا، بحلول عام 1917، أن يشيدوا

منشآت سينمائية متعددة في أرجاء الولايات المتحدة شرقا وغربا. ثم إنهم تبنوا مخططات السينمائيين الرواد الأكثر شعبية، وبدأت الكتابة حول صناعة السينما باعتبارها (إحدى أكبر القوى على وجه الأرض).

بعض تلك الاستوديوهات العتيقة لا تزال تعمل إلى يومنا هذا؛ تنتج أفلامها الخاصة، وتوفر كراء مواقع التصوير وآلياته وتقنياته لطائفة من شركات الإنتاج الخاصة الحديثة.

الاستوديوهات الأوروبية الأولى

الحق أن استوديو إديسون الشهير (ببلاك ماريا)، وكل الأكواخ المشيدة على أسطح المنشآت من قبل السينمائيين الأمريكيين الرواد لم تكن أكثر من بنايات عابرة؛ إذ إن أول استوديو سينمائي احترافي بالمعنى الدقيق للكلمة تم تشييده في فرنسا.

كان جورج ميلييس أول من اكتشف إمكانية إخضاع الأفلام لمشاهد مصممة عوض الاكتفاء برصد الواقع. من هنا تولدت الحاجة إلى أن يتوسل السينمائيون بتجهيزات مخصوصة. وفي مايو 1897 أنشأ ميلييس، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، استوديو خاصا في مونترويل سو بوا Montrueil–sous–Bois؛ بمنزلة ركن يقع بين شارع فندق المدينة ودرب فرانسوا دوميرغ François Domergue على شكل مبنى شتوي زجاجي (6/17 م)، إحدى واجهاته شفافة، والأخرى لماعة، كما يمكن فتح جانبيه من أجل رحابة المساحة المتوفرة. ثم إن نظام النوافذ المنجز في هذا البناء

يسمح بالتحكم في كثافة الضوء. تضمنت التجهيزات، أيضا، ورشا لطلاء الديكــورات، ومخازن، وخزانات ملابس، ومرافــق أخرى. وتحت الركح (خشــبة المسرح) يوجد ثمة قبو مفتوح يســمح بإنجاز مــا يتطلبه الفيلم من (مؤثرات خاصة) بواسطة سلسلة معقدة من الحيل والأجهزة الصغيرة.

لقــد اعتقد ميلييس عام 1900 في أهمية توســيع الاســتوديو، وقد نفعته الإنشــاءات الجديدة خلال ما تبقى من مســيرته كســينمائي. وبعد إخراج فيلمه الأخير، تحول الاستوديو إلى مسرح صغير، استمر في إدارته حتى نهاية مسيرته الفنية. وقد استمر هذا البناء بعد وفاة صاحبه باعتباره رمزا لرائد من رواد السينما الأوائل إلى ما قبل نهاية الحرب العالمية الثانية.

وكان علينــا أن ننتظر إلى حلول عام 1912 لكي يتم الاحتذاء بمليس من قبل وجه ســينمائي فرنسي آخر معروف هو شــارل باتي Charle Pathe، الذي أسس بعض الاستوديوهات الضخمة في فنسين Vincennes. متوفرة على شتى أنواع الوسائط والقروض المالية.

أما الرواد السينمائيون البريطانيون لنهاية القرن التاسع عشر فكانوا أقل عزما على الاحتراف السينمائي. ومنهم سيسيل هيبوورث الذي شيد كوخا خشبيا في حديقة منزله، واستعمله استوديو للتصوير ما بين عام 1898 و1899، وقلده بعد ذلك ســينمائيون آخرون. إن التكوين المعتاد للاســتوديوهات الإنجليزية العتيقة يتمثل في منصــة خشــبية مرتفعة عن الأرض بجــدار واحد في العمق (في الغالب بباب ونافذة) يمكن تزيينه بالديكور المناسب ليعكس المنظر المراد

تصويره. وقد طور كل من جيمس ويليامسون James Williamson وجورج ألبرت سميث George Albert Smith هذه البنيات البدائية بوضع أسقف زجاجية وأبواب جرارة من أجل مقاومة تقلبات الطقس المعتادة في بريطانيا.

غير أن الاستوديو السينمائي الأكثر شهرة في إنجلترا نهاية القرن التاسع عشر أسسه روبرت وليام بول Robert W Paul في سيدني رود Sydney Road ،New Sothgate،london بلندن. وقد وصفه لشركة كينيماتوغراف البريطانية عام 1936 بالعبارات الآتية:

(يتألف من ركح يرتفع عن مستوى الأرض محميا ببنية حديدية وأبواب جرارة وسقف زجاجي موجه نحو الشمال... يتميز الركح ببوابات ونوع من الجسور المعلقة التي تسمح بتنفيذ طائفة من المؤثرات المختلفة...).

لويس فوياد Luis Feuillade

عند نهاية القرن التاسع عشر، بدأ السينمائيون الفرنسيون يستثمرون شكلا جديدا من أشكال الترفيه السينمائي؛ أفلام الحلقات، أو السينما الروائية (Cine–Novels)، كما أصبح يطلق عليها في أوروبا. وهي طائفة من السلسلات البوليسية التي اكتسبت شعبية كبيرة خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وكانت تمجد المغامرات العجيبة لأبطال المجلات المصورة وأشرارها. إن المخرج الأكثر شهرة لهذه النوعية من الأفلام هو السينمائي الفرنسي الشهير لويس فوياد الذي أضفى توليفه للصور الواقعية والمتخيلة على حقل الشاشة العجائبية أبعادا أكثر جدة وإثارة.

لا شك في أن لويس فوياد من الشخصيات الأكثر جاذبية في تاريخ السينما الفرنسية. اشتغل مع ليون غومون Leon Gaumont خلال عشرين عاما، تسعة عشر منها كمدير فني ورئيس استوديو، وقد أخرج فوياد في هذه الفترة ما بين 500 إلى 700 فيلم، ولكن، القليل فيها ما استند إلى قصص أو سيناريوهات أصلية؛ ما كان يهم فوياد، بالدرجة الأولى، هو كسب المال وإرضاء الجمهور، لذلك كان ينظر بعين الريبة والاحتقار إلى كل نزعة تجريبية (فنية).

ومع ذلك، وبالنظر إلى التصورات العابرة التي مكنته من إنجاز سلسلة غير متناهية من الكوميديات التافهة والميلودرامات المسيلة للدموع، صور فوياد سلسلة عجائبية متنوعة مثل: فانتوماس 1913 — 14 Fantômas، ومصاصو الدماء 1915 — 16 Vampires The وجوديكس 1916 — 1917 Judex. اكتشاف هذه الأفلام في الستينيات جعل منها روائع سينمائية حقيقية.

ولد فوياد في لونيل، على مقربة من مونبولي Montpelier في 19 فبراير 1873، من أب تاجر وأم ربة بيت، تلقى تعليمه الأولي بلونيل، ومنذ وصوله إلى باريس عام 1898 إلى عام 1902 وهو يشتغل في دار النشر الشهيرة (دار الصحافة الجيدة).

أخذ يهتم، بعد ذلك، بالصحافة، وأسس مجلته الخاصة (الطماطم La Tomate)؛ منشور ساخر لم يعمر أكثر من ثلاثة شهور. وبحسب (المجلة العالمية) المرموقة، فإن فوياد كتب نصا تاريخيا طويلا تحت عنوان (جذور جريمة تاريخية) يحكي عن صبي محظوظ جدا، يمكن أن يكون لويس السابع

عشر، سوف يموت خلال الثورة الفرنسية رغم وفرة حظه العجيب. هيمن هذا الموضـــوع على عقل فوياد منذ طفولته، وزكاه، ربما، ولعه الدائم بعالم الألغاز والشخصـيات المزدوجة ورحلات الهروب البعيد، وهي سـمات تتبوأ مكانة بارزة بين مجمل أعماله.

تعاقـد فوياد عام 1905 مع شركـة غومونت. اقتصر في البداية على توفير سـيناريوهات، ولكن بعد انصرام شهور قليلة، شرع في إخراج كوميديات خفيفة ودرامات. وفي نهاية عام 1906 انتقلت المتألقة أليس جاي Alice Guy مديرة الاستوديو، برفقة زوجها المصور البريطاني هربرت بلاشي Herbert Blach إلى برلين ونيويورك ليعطيا انطلاقة استوديوهات غومونت الجديدة هناك. وقد أقنعت أليس شركة غومونت بمنح فوياد الفرصة لينوب عنها.

في فبراير 1907 أصـبح فوياد المدير الفني لشركة غومونت. يتقاضـى أجر 125 فرنكا فرنسـيا في الأسبوع، فضلا عن نسبة مئوية من الأرباح. لقد بذل كل طاقته في العمل، وإلى حدود عام 1913 صور حوالي تسعين فيلما في السـنة، تشـمل كوميديات، فرجات روحية وتاريخية، قصصا بوليسية ومسلسلات.

بيان واقعي

في مستهل عام 1907 طالب ليون غومون موظفيه، إثر مشاكل مالية، بقليل من التقشـف. فاسـتجاب لويس فوياد، على الفور، من خلال إنجاز سلسـلة تحمـل عنـوان الحيـاة كماهـي La vie telle qu’ elle est 1911 – 13. هذه

السلســلة التي تتكون من ســتة عشر فيلما اعتبرت بمنزلة عينــات من الواقعية المنزلية، وتم تصويرها بميزانية مالية منخفضة. وقد حول فوياد هذه الحاجة إلى عادة ســينمائية مؤسس لها نظريا، كما يظهر من البيان الفصيح الذي أصدره بهذا الخصــوص مؤكدا على أن أفلامه تســعى (لتقدم الواقعية على الشاشــة لأول مرة) وأن المشــاهد التي يقدمها (تعرض الأشياء والأشخاص كما هي، في الحقيقة، لا كما ينبغي أن تكون).

لســوء الحــظ، لم تنل تجارب الواقعيــة الأولى، هــذه، إعجاب الجمهور، فبدأت السلسة تشمل، مع مرور الوقت، موضوعات سجال وجدل، كما هو الحال مع فيلم (الفأرة البيضاء La souris Blanche 1911) حيث سيرث عازبان منزلا مشــكوكا في سمعته، وعندما ينتبهان إلى الدخل الكبير الذي يدره عليهما يتشــبثان به. كان هذا الفيلم ســببا في حملة شــنتها المجلات السينمائية الفرنسية المتخصصة على فوياد؛ واتهمته باستثمار البورنوغرافية (الإباحــة)، ولعل الضــجة التي أثــيرت حول الفيلم كانت ســببا في تقاطر الجمهور على صالة العرض لمشاهدته!

صــور فوياد، بعد ذلك، سلســلتين شــعبيتين اعتمادا على نجوم صغار. سلســلة رضــيع 13 – Bebé1910 وكانت من بطولة نجم صغير ذي موهبة كبــيرة هــو كليمــون أبيــلارد Clément Abélard، وسلســلة بوتيد–زان 16 – Boutde–Zan1912 التــي أعاد صــياغتها لتلائم العفريت الصــغير الرائع الذي استثمره فوياد مرة أخرى في جوديكس.

عبقري الجريمة

موازاة مع النجاح منقطع النظير الذي حصده فيلم (فانتوماس) لعبقري الجريمة لويس فوياد، كان ثمة وجود لكاتبين شعبيين حققا هما أيضا شهرة كبيرة بفضل سلسلة الروايات البوليسية التي عكفا على كتابتها؛ الكاتبان هما بيير سوفيستر Pierre Souvestre ومارسيل ألان Marcel Allain. لقد ألفا، إلى حد الآن، اثنين وثلاثين قصة من سلسلة فانتوماس، اشترت شركة غومون حق نقلهما إلى الشاشة الفضية. لقد صور فوياد هذه الأفلام بتعاون متناغم مع الكاتبين، اللذين كانا حاضرين أثناء التصوير في مرات عدة، بل إن تدخلهما كان حاسما في بعض المواقف الارتجالية. ومع ذلك، فإن فانتوماس فوياد لم يكن مسلسلا أصيلا؛ فهو يتألف من أفلام اكتفاء ذاتي أخذت تعرض على فترات خلال عام 1913–14، وتتراوح مدتها ما بين ثلاث بكرات إلى خمس. ولكن مع فانتوماس ولد فوياد الحقيقي.

على الرغم من الطابع التنشيطي والترفيهي الذي اتسم به فيلم (فانتوماس)، فإن عرضه، في أيامنا هذه، يفتقد كثيرا من الفرادة، وذلك بسبب تكرار مشاهده السينمائية المزعجة، وأجوائه الدراميتيكية الخارجية. حتى بطله الرئيس روني نافار René Navarre، نفسه، أضحى يفتقد إلى التضامن وروح المرح التي افتقدتها، أيضا، شخصيات مصاصي الدماء وجوديكس. ومع ذلك، يظل فيلم (فانتوماس) متمتعا بعدد لا

يحصى من السـمات الفنية المخصوصـة؛ ففيه تمتزج الواقعية بالفانتازيا بسحر لا يصدر إلا عن منهج فوياد المتفرد؛ قد ينهزم الشر في النهاية، لكنه في الطريق إليها يتفتح ويزدهر بمرح فوضوي.

جرائم شيطانية

بعد سلسلة (فانتوماس) لم يقدم فوياد شيئا ذا بال إلى حدود الحرب العالمية الأولى. حيث تم تحفيزه في شهر مارس 1915 ليعود إلى تصوير بعض الخدع الصغيرة والأفلام التاريخية. ولكن في شهر يونيو من نفس السنة تم الترخيص له بالمغادرة لأسباب صحية. وعاد إلى باريس ليكتشف أنها لم تعد باريس التي يعرفها. كان معظم الممثلين والتقنيين قد انخرطوا في الجيش، وبدت ندرة الأموال والتقشف في استهلاك الكهرباء سمتين لازمتين للحياة الباريسية. ومع ذلك، فإن كل هذه العوامل أسهمت في إغناء رائعته المقبلة.

كان فيلم (مصاصو الدماء) Vampires أكبر نجاحات فوياد على وجه الإطلاق، إنه مسلسل أصيل؛ قصة متفردة مؤلفة من عشر حلقات تم عرضها بفواصل غير منتظمة خلال سنة 1915–16. كان مصاصو الدماء عصابة من الجانحين يقودهم زعيم (المصاص الكبير) الذي يستمد إلهامه بشهوانية من معشوقته إنما فيب Irma Vep، التي أدتها ببراعة مشهودة الممثلة موسيدورا Musidora، وتمثل المشاهد الطبيعية ميزة هذا الفيلم؛ إذ إن فوياد اضطر إلى جعل أحياء باريس الهامشية المعتمة بطلة أفلامه بسبب ما عرفته استوديوهات باريس من دمار بسبب الحرب العالمية الأولى؛ الدروب الرمادية المملوءة بالحصى،

البنايــات المتداعية، الأركان المقفرة، العابرون المهرولون، الســيارات المعدودة التي تمر بين الفينة والفينة... وكل يسبح في رعب رمادي وغسق منذر.

كانــت حبكــة أفلامه مرتجلة في الغالب من حلقــة إلى حلقة. وفي حالة إمكانية الاعتمــاد علــى ممثلــين محددين، تظهــر شخصــياته في الحلقة، بينمــا تختفي عند المواجهة. فعندما وصــل جين آيم jean Ayme، الذي جسد كبير مصاصي الدماء، ذات يوم متأخرا عن موعد التصوير، قام فوياد بقتل الشخصية في نفس الحلقة، وفي الحلقة الموالية ظهر لويس لوباس Louis Leubas زعيما جديدا لمصاصي الدماء!

إن استحالة التنبؤ بمصير مصاصي الدماء بمنزلة ميزة كبرى في هذا الفيلم. كمــا أن عفويتــه الملفتة، التي تمــزج احتقار القانــون بقيمة النظــام والحياة الطبيعيــة، جذبت إليــه جمهورا غفيرا من المعجبين، خاصــة من السرياليين Surealistes. وهــذا ما حث رائدي المذهب السريالي لويس أراغون Louis Aragôn وأندري بريتون André Bretôn على التعليق، عام 1928، على هذا الفيلم بالقول: (ينبغي البحث عن الحقائق الكبرى لهذا القرن في (مصاصي الدماء). أبعد ما يكون عن الموضة. أبعد ما يكون عن الذوق الحسن).

تم تجســيد هذا الفيلم ببراعة كبيرة. واســتطاع فوياد أن يكون شركة قارة للمثلــين ذوي الكفاءات المسرحية المتواضــعة أو المنعدمة، ثم قام بتعليمهم فنون التمثيل، والقدرة على الاعتدال وضبط النفس. لقد أسهم التشخيص العفــوي للأحداث المتوترة والعجيبة في الحبكة إلى منح الفيلم قدرة عجيبة على الإقناع والتأثير.

رائد الأبطال المقنعين

في هذه السلسلة، وكذلك في السلسلة الموالية، شخص الممثل الكوميدي مارسيل ليفيسك Marcel Lévesque دور جوديكس خادم البطل ومرافقه؛ طويل القامة، أقرب إلى الصلع، متهكم وبطيء الحركات. لقد اعتُبر ليفيسك عنصرا أساسا في كلا السلسلتين، واستطاع أن يضفي على الفرجة شعورا رائعا بفضل حسه الفني الرفيع.

إن (جوديكس) تتمتع، تقريبا، بنفس جودة (مصاصي الدماء). ولأول مرة، في أفلام فوياد، ينضم البطل إلى صف القانون، ما جعله أكثر وقارا من السابق، ولكن فيلم (جوديكس) لا يزال يحتفظ بغناه وتميز ابتكاراته الفنية.

اعتقد فوياد أن عليه الاشتغال، هذه المرة، بثقة أكبر في النفس. غير أن الرقابة السينمائية احتجزت (مصاصي الدماء) خلال ما يقرب من عشرة أسابيع، حتى اضطرت البطلة (موسيدورا) نفسها لإقناع الرقيب بالإفراج عن العمل وتوزيعه، مستخدمة، لتحقيق ذلك، إغراء شخصيتها الساحرة! لقد صنف النقاد فيلم (جوديكس) في مرتبة أدنى بين أفلام المرحلة، لكن فوياد كان يعمل من أجل جمهوره، ومن دون أن يدري، من أجل المستقبل.

حرب التراخيص

سعى نفر من الأشخاص، بدوافع مالية محضة، إلى التحكم في صناعة إنتاج الأفلام وتوزيعها داخل الولايات المتحدة، غير أن الانتشار السريع لهذه الصناعة خيب آمالهم.

شرعت الابتكارات التقنية المرتبطة بالحقل السـينمائي تزدهر بالولايات المتحدة ابتداء من عام 1880. ففي مختبرات توماس ألفا إديسون، الواقعة في ويسـت أورنج West Orange ونيوجيرسي كان يشتغل أسكتلاندي يدعى ويليام.ك.ل.ديكسون، استطاع عام 1889 أن يحصل على أربعة عشر مترا من شريط سـينمائي جديد، مرن وذي حوامل للسيلوليد، مصنوع من قبل جورج إيسـتمان لغرض تطوير تجاربه الخاصة بصنع كاميرا سينمائية. وفي عام 1893 تم تأسيس استوديو (بلاك ماريا) على أراضي إديسون؛ هذا البناء، الذي صـمم خصيصـا ليلتقط الضـوء بشـكل جيد، تفرد باحتوائه كاميرا كينيتوغراف Kinetographe العملاقة، التي تعمل بالكهرباء.

كان الفرنسـي أوجـين أغسـتين لوسـت Eugene augustin Lauste يعمـل في هذه المختبرات؛ وهو أول من قدم تجربة الرسـوم المتحركة. وقام بعد ذلك بتصميم وصـنع أول آلة عرض أشرطة عريضة، مستخدما جهازا حلقيا لا يزال مستعملا، إلى يومنا هذا، في كل آلات العرض الحديثة! وكان للوست إسهاما مشـهودا في أبحاث استوديوهات إديسون الخاصة بحقل التصوير الفوتوغرافي، والتي قادت إلى ابتكار كاميرا كينيتوغراف ومنظار كينيتوسـكوب Kinetoscope اللذيـن يسـتعملان أشرطة مثقوبة. عضـو آخر في فريق إديسـون يدعى شارل شـينوك Charles.E.Chinnock تنكر إديسـون لحقوقه في ترخيص الكاميرا الخاصة التي صنعها. وفي نيوجرسي ظهر الكيميائي هنبعل غودوين Hannibal Goodwin الذي ادعى أنه صانع

سلسلة شرائط متعاقبة، مرهفة، ملفوفة وشفافة، تنفع لتكون حاملة للصورة الفوتوغرافيـة. لكن ترخيصـها حورب من قبل إيسـتمان كوداك كومباني Eastman Kodak company.

في مسـتهل القـرن، خاضـت مجموعة صـغيرة من التجار الجسـورين مغامـرة ربح المال من خلال كامـيرا، وكان فيهم عباقرة حقيقيون في مجال الميكانيكا مما سـمح لهم بابتكار أجهزتهم الخاصـة. وباسـتثناء إديسـون، الـذي كانت غاياته مـن الابتكارات أكثر رحابـة، فإن أسـماء مثل ويليام ديكسـون، وودفيل ليثام، وفرانسيس جينكينز، وتوماس أرمات، وألبرت سميث، وويليام سيليج وغيرهم قدموا ابتكارات كثيرة لها علاقة بالتصوير الفلمـي وعرض الصـور المتحركة. بعضـ هذه الأجهزة كان مصـنوعا أو مكترى من قبل السـينمائيين الأكثر نشاطا، إلى أن أصبح لكل شركة أجهزة تصوير تمتلكها، فضلا عن إنتاج أفلامها الخاصة. فشركات مثل البيوغراف ولوبين وفيتاغراف وسيليج وإيساناي وغومون ولوميير وباثي؛ بادرت إلى استخراج تراخيصها الخاصة، وهو ما سمح لها بولوج الأسواق السينمائية بدون أخذ إذن إديسون أو غيره.

تمثلـت الخطة المعتادة، التي اتبعها إديسـون، في تزويـد (وكالة التراخيص الأمريكية) بمطبوعات مخصصـة لترخيصـ الابتكارات الجديـدة، أو أجزاء منها، أو صور هذه الابتكارات وتصميماتها...إلخ؛ وفي حالة ما إذا رفضت الوكالة أحد هذه الابتكارات، فإن إديسـون يدأب على تحسـينها وتطويرها

حتــى تلقى القبول من الوكالة وتنال الترخيص. وهو نفس الأسـلوب الذي اتبعـه مخترعـون آخـرون في تحسـين الأجهـزة والآلات المشـابهة إلى حين الموافقة على ترخيصها. وبعدما خابت مساعي إديسون إلى ترخيص الشريط السـينمائي (حامل السـيلولويد)، المصـنع من قِبَلِ جورج إيستمان، حاول أن يتحايـل على الوكالـة قانونيا فادعى أنه مبتكر الثقـوب التي تدعم شريط السـيلوليد. وقد اعترف حكم ابتدائي بترخيص ثقوب إديسون في ديسمبر 1911، غير أن محكمة الاسـتئناف، عام 1912، ألغت الحكم السـابق استنادا إلى عدم شرعية ترخيص الثقوب التي أنجزها إديسون على شريط لم يبتكره هو.

وبعد أن غادر ويليام.ك. ديكســون شركة إيدســون، عام 1916، لينضم إلى شركـة البيوغـراف ابتكر كاميرا عبقرية تسـتعمل أشرطة بدون ثقوب، إذ إنها هي من يثقب الشريط أثناء التصـوير. أما شركة إكلير الفرنسـية التي اسـتقرت في نيوجيرسـي فقد وظفت شخصـا مكلفا بثقب الأشرطة (غير القانونية) التي كانت تبتاعها بشـكل يومي. وكان على المبتكرين الأصليين ومالكـي التراخيصـ الشرعية أن يواجهوا أشخاصـا مسـتقيمين، أكثر من المشبوهين، حصلوا على آليات سـينمائية، بطريقة من الطرق، وشرعوا في صنع مثيلاتها. كان ثمة وجود لمنتجين كثر اضطروا إلى استعمال آليات غير مسجلة وأشرطة غير شرعية، وهكذا تحتم عليهم أن يهتموا جيدا بالدعاوى القضـائية والمنازعات القانونية بنفسـ درجة اهتمامهم بإخـراج الأفلام! كانت الصناعة السينمائية الوليدة محاصرة بأعمال اللصوصية والعنف.

وبادر جورج كلين George Kleine ، الذي كان يدير شركة بصريات في شيكاغو، ويستورد أيضا أفلاما أجنبية، خاصة تلك الموقعة من قبل شركة غومونت، إلى الإعلان بأن الوقت حان لكي يتخلى كبار المنتجين عن إنفاق أموالهم على المحامين والقضايا ويلوذوا بالحوار والتفاهم؛ وقد استطاع أن يقنع إديسون ومستشاريه القانونيين بوجهة نظره. قبل أن يلحق بهم كل من توماس أرمات الذي أدخل عام 1896 تحسينات على آلة العرض فيتاسكوب إديسون. والتحقت بركب الحوار كل من شركات فيتاغراف وكاليم وإيسناي وسيليج ولوبين وباثي، أكبر شركة إنتاج سينمائي في تلك الفترة، وكذلك ملييس.

لقد طمح كل من أمريكان موتوسكوب وبيوغراف، المتقاضيتين، إلى الحصول على كاميرا خاصة بهما، مصممة ومرخصة من قبل ديكسون. ولكنهما كانا ملزمين بأداء مبلغ باهظ لأحد البنوك النيويوركية قدر بـ200.000 دولار. الأمر الذي لم يكن في مستطاعهما. غير أن أحد المساهمين في البنك، وهو المهندس جيريمي.ت.كينيدي Jeremiah.j.Kennedy تسلم اختصاص (الترخيصات السينمائية) المعقد، ونقل مكتبه إلى أحد محلات استوديوهات بيوغراف.

لم يحضر مالكو شركة بيوغراف، في بادئ الأمر، مأدبة العشاء المعلنة بفندق (أستور) النيويوركي في ديسمبر عام 1907، حيث تم تأسيس مجموعة (تجار إديسون). احتاج الأمر إلى سنة إضافية من الضغوطات لكي يتمكن

كينيدي مــن إقناع رئيس البيوغراف ومديرهــا التنفيذي هنري.ن.مارفين Henry.N.Marvin بضرورة الانضــمام إلى المجموعة. وفي 19 من ديسمبر 1908 وخــلال مأدبــة (وقف الاعتــداءات) التــي تم إحياؤهــا في مركب مباني إديســون بويســت أورنج، اجتمع الخصــوم القدامى بالمكتبة المحاذية للمختبرات. جلســوا جميعا على نفس المائدة وأخذوا صــورا وهم يمدون أكفهم للتحية؛ كان الحضــور يشــمل كلا من جورج كلين، ساموبل لونج، فرانك ماريســون عن لا كاليم كومباني، جاك بيرســت عن لاباثي، ألبرت سميث وســتيوارت بلاكتون ووليام روك عن فيتاغراف، توماس إديسون عن إديسون كومباني، جورج سبور عن إيساناي، سيغموند لوبين وفرديناند ويليام عن لوبين، الكولونيل وليام ســيليج عن ســيليج بوليسكوب، هنري مارفــين وجيريمي كينيدي عن البيوغــراف، وميليس، أيضــا، كان حاضرا لتأســيس شركة الترخيصــات الســينمائية أو ما أصــبح يعرف بـ(Motion Picture Patents Company).

أصبح تجمع إديسون، بيوغراف وأرمات (الذي صار شريكا للبيوغراف) وفيتاغراف يملك، الآن، ســتة عشر ترخيصا أصــيلا، وأحد أنواع الأشرطة الخام، وكاميرتين وثلاثة عشر جهاز عرض سينمائي (بروجيكتور). وكانت أنشــطة هذه الشركــة حديثة العهد تنعم بحماية قانونيــة بحيث يمنع بيعها. اعتبرت ترخيصــات إديسون أساسية، وصــادق جميع أعضاء الشركة على هذا الامتياز. من جهته، قبل إديسون الاعتراف بباقي التراخيص، والتوقف

عـــن المتابعة القانونية للشركات التي تملكها، والتي انضـــمت إلى تجمعه. إذ أصبحت الوحيدة التي يمكنها أن تستخدم آليات التصوير، وتم إقصاء الكثير من المنتجين السينمائيين المستقلين.

اضـطلع جيريمي كينيدي، رئيس الشركة الجديد، بمهــام تطبيق القوانين بكل صرامة وفعالية: إن اسـتوديو مســجلا ومرخصا له يملك الحق في كراء أشرطته لعارض سـينمائي مســجل وليس لأحد آخر. لقد أصبحت باتينت كومباني تتقاضــى نصــف سـنت (أصــغر عملــة أمريكية) في حــوالي 28 ســينتيمترا من الشريط (بالنســبة للمنتجين)، ودولارين اثنين في الأســبوع (بالنســبة للعارضــين). هذا التصــميم التجــاري المحكم در علــى ميزانية الشركــة ما يربو على 24.000 دولار أســبوعيا. وقــد كان كينيدي يتحكم بمهارة في تفاصــيل عقود الإنتاج والعرض، منبهــا منتجي الأفلام إلى عدم شراء ســيناريوهات بأكثر من 60.50 دولار، وبعدم إعلان أســماء الممثل أو المخرج أو السيناريســت، لا على الشريط المعروض ولا حتى في أية وسيلة إعلاميــة أخرى. لكنه وقع عقدا اســتثنائيا مع جورج إيســتمان، الصــانع الرئيس للشريط الخام بالولايات المتحدة، يســمح له ببيع أشرطته الخام التي تستخدم في كاميرات إديسون.

وفي عدد 11 ديسمبر 1909 من مجلة (عالم الصور المتحركة The Moving Picture World) وردت الملاحظة الآتية:

(ســوف يصــل الســوق الأمريكي، قريبا، شريط خام جديــد، غير قابل

للاشــتعال، من أجل تصــوير الأفلام، تم تصــنيعه من قبل صــناعات أنيلين Aniline؛ في نيويورك وبرلين).

وقد تمكن المنتج،ن غير المســجلين من الحصول على هذا الشريط، تماما، كمــا حدث مع الشريط الخام الذي صــنعه الأخوان لوميير في فرنســا، وتم بيعــه في الولايــات المتحدة من خــلال مندوبهمــا هناك جــول برولاتور Jules Brulatour.

شكل فيلم البكرة الواحدة قاعدة البرمجة في القاعات السينمائية الأمريكية. وكانت البرامج السينمائية تستمر من ساعة إلى ساعتين، وتستهلك من أربعة إلى تسعة أفلام ذات البكرة الواحدة تتبدل كل يوم. ولأجل ذلك احتاج كل عارضــ، على الأقل، ما بين ثلاثين وســتين فيلما في الأســبوع، قد تكون إنتاجا وطنيا أو مســتوردا. ونظرا إلى أن تجمع المنتجين الكبار الموثوق بهم في الباتينت كومباني لم يكن طرفا في المنافسة، شرع العارضون السينمائيون في رفع (ثمن الفرجة) ما داموا مطالبين بأداء إتاوات إلى تجمع إديسون.

لقد رفضت الباتينت كومباني تخطيط الإنتاج السينمائي الخاص بالأفلام ذات الأربــع بوبينات أو الخمس، مبررة موقفها بــأن انتباه المتفرج محدود؛ وأن النســاء، على وجه الخصوص، تقتطع وقتا من وظيفتها المنزلية لمشاهدة فيلم، وأن مثل هذه الأفلام الطويلة قد تشكل وبالا على الحركة الاقتصادية، في حــين أن البرامج التي تعتمد الأفلام القصــيرة تجــذب جمهورا غفيرا لما تتمتع به من تنوع.

لقد واجه بعض المنتجين المستقلين هذا الإجراء؛ وكانت شركة (لايمل فيلم سيرفس Laemmle Film Service)، موزعة أفلام مستقلة، قد بادرت إلى نشر إعلان على صفحات معظم أعداد مجلة (الصور المتحركة العالمية) تندد فيه بسعي (الباتنت كومباني) الجاد إلى احتكار التجارة السينمائية. وفي عدد 10 يوليو 1909 من المجلة نُشر إعلان يحمل العنوان الآتي:

(اعلنوا عن استقلاليتكم، كما فعل أسلافكم في أزمنة النصر)

وتضمن النص الآتي:

(تاريخ بلد الحرية هذا يكشف عن حفنة من الرجال الشجعان الذين يواجهون أعتى قوة على وجه الأرض، ويتقدمون في الانتصار عليها. إنكم تخشون هذه القوة بدعوى أن الاحتكار السينمائي سوف يقضي عليكم، عاجلا، إن توقفتم عن دفع ضريبة الدولارين في الأسبوع... ولكن كيف أكشف لكم عدم قدرتهم على تنفيذ هذه التهديدات؟ يكفي أن أشير إلى أنهم لم ينفذوا أيا من تهديداتهم إلى حدود اللحظة التي أكلمكم فيها. أعلنوا استقلالكم؛ استفيدوا من أفلامي وخدماتي ولن تندموا على ذلك. لا أحد تمت محاكمته لأنه تاجر معي، بل أكثر من ذلك؛ لا أحد من زبائني سوف تتم مقاضاته. الجمهور يطالب بعرض الأفلام المستقلة، قدموها له ومارسوا التجارة الحقة).

الرئيس كارل لايمل

وفي عدد يوم 25 سبتمبر 1909 جاء في نفس المجلة الخبر الآتي:

(ثمة وجود لمساعي عديدة تروم تجميع القوى المستقلة وخلق تنظيم مرصوص، تنظيم موحد يبلغ بقضية المنتجين المستقلين بوابة النصر. بيد أن المستقلين يفتقدون، إلى حدود اللحظة الراهنة، أحد العوامل الأكثر ضرورة لتحقيق النصر: وحدة الغرض... إن إنشاء أونايتد في United FilmMgf. Co.. والاجتماع الذي سوف ينعقد في شيكاغو يوم السادس والعشرين من شهر أغسطس.بمنزلة جنين لتنظيم بدأ يكتسب ملامحه الخاصة. كل رجال السينما في البلد سوف يجتمعون هناك، وسيتبادلون الأفكار بخصوص الإجراءات التي ينبغي لهم أن يتخذوها).

الاسم الذي أطلق على هذا التنظيم هو (التحالف الوطني المستقل للصور المتحركة National Independent Moving Picture Alliance)، وقد حددت مهامه في تعزيز وحماية مصالح المنتجين المستقلين وموزعي الأفلام في الولايات المتحدة، وزبائنهم، وأصحاب دور العرض، والجمهور الذي يعاني، بحسب التنظيم الجديد، من ظروف عرض الأفلام.

كانت هذه الأحداث حافزا للباتينت كومباني إلى تأمين توزيع أفلامها، وتقديم أفضل الخدمات لأصحاب دور العرض السينمائي. وها هو إديسون يبادر إلى تأسيس شركة جديدة (الشركة العامة للفيلم General Film Company) في الثامن عشر من أبريل 1910، يقدر رأسمالها بمليوني دولار. هذا التروست التجاري (Trust)، المكون من عشرة شركاء في أسهم

المؤسسة، أطلق مشروع (امتلاك شركات خدمات تبادل الأفلام) الأكثر ازدهارا وفعالية، ومع مطلع عام 1911 كان التروست الجديد يمتلك حوالي 58 شركة خدمات. وبهذا التخطيط تمكنت الباتينت كومباني من التحكم في أغلب المنتجين السينمائيين والموزعين وأصحاب دور العرض بالبلد.

غير أن بعض الأشخاص شذوا عن قاعدة بيع خدماتهم، وعلى رأسهم ويليام فوكس William Fox الذي رفض بيع شركته. عندئذ بادرت (الشركة العامة للفيلم) إلى إلغاء ترخيصه، وتوقفت عن تزويده بالأفلام. ولكن فوكس لم يستسلم؛ بادر، على الفور، بتأسيس شركة إنتاجه الخاصة، وقاضى، في نفس الآن، (التروست الاحتكاري) لفرضه قيودا تجارية غير مشروعة.

كانت هذه مجرد مناوشة من مناوشات المعركة الكبيرة بين (الباتينت كومباني) والمنتجين السينمائيين المستقلين، التي بلغت ذروتها ما بين عام 1909 و1914؛ إذ إن (التروست) لم يقتصر على المقاضاة القانونية، وإنما جند زمرة من المخبرين الخواص ليحصلوا أدلة على انتهاك قانون الترخيصات، الأمر الذي بلغ بهم، في كثير من الأحيان، إلى استعمال العنف.

وعلى الرغم من كل هذه الإجراءات الزجرية قويت شوكة المستقلين، وبدأ منتجو الحركة يقوضون دعائم (الباتينت كومباني) من خلال التعاقد مع كبار تقنييها بأجور مغرية. كما أنهم أطلقوا حملة دعائية خاصة بكتاب السيناريو والنجوم الأكثر شعبية الذين أضحوا، بعد مدة وجيزة، قدوة التجمعات الأمريكية. وبدأت هوليوود، في كاليفورنيا، تتحول إلى مركز

مهم للإنتاج السينمائي، نظرا لقربها من الحدود المكسيكية؛ ما يسهل عملية الهروب من المخبرين الخواص المجندين من قبل (التروست) المرعب.

بلغت دعاوى (فوكس) القضائية ضد (الباتينت) المحاكم الأمريكية في يناير 1913. وأصدرت المحكمة الفيدرالية في إحدى جلساتها حكما يدين (الباتينت كومباني)، معلنة عن أنه (مادام يسمح لكل مالك ترخيص شخصي أن يحتكر بشكل شرعي ابتكاره الخاص، فلا يمكن له بأي وجه من الوجوه، إضافة ترخيصه إلى ترخيصات الآخرين بغرض تكوين تنظيم احتكاري).

بعد أن تلاشت هيمنة (الباتينت كومباني) أخذت شركات الإنتاج السينمائي تتنافس لاكتساح الأسواق على قدم المساواة. وبادر رؤساء البنوك والمديرون التنفيذيون لأضخم المؤسسات المالية في تنظيم بنية الصناعة السينمائية الوليدة: شرعوا في تشييد استوديوهات حديثة ضخمة، وحفزوا التصنيع و(التسلسل الوظيفي) لشركات الأحلام هذه. مثلما استوعبوا الإمكانيات الاقتصادية الكبرى (لنظام النجومية). لقد خلقوا امبراطوريات سينمائية سيطرت على الحقل الصناعي خلال حقبته الزمنية الأكثر عنفوانا.

ميلاد هوليوود

وصلت عصبة من الغزاة إلى أراضي كاليفورنيا المشمسة؛ زمرة من رجال الفرجة أبت إلا أن تقيم عالم أحلامها المصورة على الأراضي الشاسعة البور وفي المخازن المهجورة. ولم يمض وقت طويل على

استقرارهم حتى أرسوا أسس صناعة جديدة ضخمة، أسهمت في أن يكتسب اسم هوليوود Hollywood، وهو حي يقع في ضواحي لوس أنجلس، شهرة فنية جابت كل الآفاق!

عندما استقر الزوجان هارفي ودايدا ويلكوكس في لوس أنجلس عام 1883، قاما بافتتاح دكان أثاث منزلي بسيط. وبعد ثلاث سنوات من العمل بالتجارة تمكنا من الحصول على بقعة أرضية تمتد على حوالي ألف ومئتي هكتارا؛ قاما بتسييجها وتجزيئها للبيع تحت اسم (هوليوود). وقد صوت سكان هذه التجزئة في انتخابات عام 1903 لصالح انضمامها إلى مدينة لوس أنجلس. وهكذا أصبح المجال الجغرافي لهوليوود محدودا من الجهة الغربية بشارع نورماندي إلى حدود ساحة فايرفيكس FairFax، ومن الجهة الجنوبية بجبال سانتا مونيكا Santa Monica إلى حدود ساحة فونتين Fountain .

كان على هذا المجال الجغرافي الملحق بلوس أنجلس أن يضطلع بدور مركزي في حقل الإنتاج السينمائي بالولايات المتحدة الأمريكية، وأن يتحول اسم هوليوود، في ظرف وجيز، من مجرد بقعة أرضية للسكن إلى رمز سينمائي ليس للدلالة على الاستوديوهات السينمائية المنشأة على ترابه وحسب، ولكن، أيضا، لأي مفهوم محدد للسينما.

لوس أنجلس، نفسها، كانت في بداية القرن العشرين أبعد ما تكون عن أن تصبح عاصمة كبيرة؛ فأغلب سكانها المئة ألف يتمركزون في الأحياء المحيطة بالمركز التجاري للمدينة. وفي الجهة الغربية كان ثمة وجود

لمســاحات شاسـعة من بسـاتين البرتقال والخضر والمزروعات الأخرى، وكذلك بعض الأراضـي البـور الممتدة إلى حدود المحيـط. لكن، فجأة، أخذت الملاهـي والفرجات تركز على المحور، حيث الشـوارع الموازية لوادي لوس أنجلس. وكان العارض توماس تالي Thomas Tally من أوائل الـرواد الذين عرضـوا أفلاما بلوسـ أنجلس عـام 1896. وفي عام 1902 افتتح مسرحه الكهربائي Electric Theatre الذي يتسـع لمئتي مقعد. وقد اعتـبرت تذكـرة الفرجة مرتفعة بحسـب مالية تلك الفترة (10 سـنت). وعلى هذا المسرح تم عام 1902 عرض فيلمي (القبض على الإخوان بيدل The capture Of The Biddle Brothers) و(نيويورك في عاصـفة ثلجية New York in Blizzard) اللذيـن تم تصـويرهما في الشرق الأمريكي من قبل شركة توماس ألفا إديسون.

الرائد الأول

في مسـتهل عـام 1907 أرسـل الكولونيل ويليام سـيليج، مالك (Selig Polyscope Company)، مديره التنفيذي فرانسـيس بوغ الوجهة الغربية من أجل تصـوير المشـاهد السـاحلية (للكونت دي مونت كريسـتو The count of Monte cristo 1907). اكـترى بـوغ عـام 1908 قطعة أرضـية بشـارع أوليـف Olive، وسـط لوس أنجلسـ حيث أنجـز أول فيلم درامي مصـور، بشكل كامل، في كاليفورنيا (قلب سـباق الخيل The Heart ofa race Tout 1909)، أدى دوري البطولـة فيـه كل مـن توماسـ سانتشـي

Thomas Santschi وجـين واردJean Ward . وقـد تم تصـوير المشـاهد الطبيعية الخارجية لهذا الفيلم في حلبة سـباق سانتا أنيتا Santa Anita التي كانت أوشـكت على الإغلاق لأسباب مالية. كان الكولونيل سيليج شرع عام 1908 في بناء استوديو مجهز بشكل جيد في إيدندال Edendale، حيث تم تصـوير فيلم (في مقدرة السـلطان In The power of the sultan 1909) مع هوبرت بوسوورث hobart Bosworth وستيلا آدم Stella Adams.

اسـتطاع ويليام سـيليج أن يكتسـب مزيدا من الممتلـكات عام 1910، انطلاقاً من توسـيع الاستوديو نفسه، وتشـييد استوديو آخر يشمل حديقة حيـوان، تعـرف، في أيامنا هـذه، بمنتجـع لينكولـن Lincoln Park. لقد خصص الاسـتوديو الثاني لتصوير الأفلام الرعوية، التي كانت ذات شعبية كبيرة في تلك الفترة. وعندما اعتزل سيليج العمل السينمائي تبرع بحديقة الحيوان لمحافظة لوس أنجلس التي أطلقت على الحديقة تسمية Luna Park Zoo . ثم باع اسـتوديو إيدنـدال، بالكامل، لوليام فوكس الذي اسـتقر، بدوره، في اسـتوديو ديكسون العتيق، الواقع عند زاوية سانسيت Sunset بشارع ويستيرن Western.

كان استوديو إيدندال، عام 1909 أيضا، المكان المفضل لشركة NYMPC) Motion Picture company New york) السـينمائية الرائدة التي أرسلت إلى كاليفورنيا فريقا من الممثلين عرف بشركة بيسـون Bison Company، وقد استقروا قريبا من سيليج؛ في محل كان يستخدم لتخزين المواد الغذائية،

وشرعـوا في تصـوير الأفلام والتعاقد مـع (الهنود الحمـر) و(رعاة البقر). وعندما شـعروا بالتهديد الذي يمثله وكيل شركة الترخيصـات الكبرى، إذ إن الكامـيرا التي كانوا يسـتخدمونها لم تكن مرخصـة، اعتصـموا بجبال بحيرة لايك الكبرى Big Lear Lake، حيث أمكنهم أن يصوروا أفلاما مع هنود حمر حقيقيين. وعندما أرسـلت NYMPC ماك سـينيت من نيويورك إلى اسـتوديوهات إيدندال بادر إلى تحسـين هذه المنشـآت، إذ إنه شيد أحد أوائل الصحونPlatos المغلقة من أجل تصوير أفلامه الطويلة ذات البكرتان Bobins. كمـا اكـترت الشركة بعض الأراضـي على مقربـة من المحيط. والتحق بنفس المكان، أيضا، مخرج شاب آخر اسمه توماس إينس Thomas Ince وشرع في تصوير أفلامه.

كان أفضـل الاستوديوهات التي شـيدت بهوليوود عام 1912 يحمل اسم Lubin Manufacturing Company، وهو يقع في الزاوية القائمة ما بين شارع سانسيت وزاوية هوفر Hoover. وتم استعماله، سلفا، من قبل مؤسسة إيساناي المملوكة لكل من جورج سبورG.Spoor وبرونشو بيلي أندرسون B.B.Anderson، وفي أرجائه تم تصوير أكثر من عشرين فيلما من أفلام (رعاة البقر) أو ما يسمى (بأفلام الغرب الأمريكي Westerns)، قبل أن تعود إلى مقرها الرئيس بكاليفورنيا. واحتضـن الاستوديو ما بين عام 1913و1917 مؤسسـة كاليم Kalem التي كانت تملك استوديو آخر في السـاحل الغربي يحمل اسـم غلينـدال Gledale، وقد أقامت به، هو

أيضــا، مجموعة من مؤسسات الإنتاج السينمائي مثل مونوغرام وتحالف الفنانين وكاسيت KCET، التي قدمت البث التلفزيوني في مرحلة لاحقة، واكترت ملكيتها عام 1970.

خلاء موحش

انتقلت مؤسسة الفيتاغراف، التي كانت تشتغل في بروكلين، للاستقرار بسـانتا مونيكا عام 1911. وفي مســتهل عام 1913 شـيدت استوديو كبيرا في شـرق هوليوود، ليتقبل نجومها الكبار مــن أمثال نورما تالمادج Norma Talmadge وأنيتا ستيوارت Anita Stewart وليليان والكر Lillian walker ونجم الكوميديا لاري سـيمون Larry Semon. كمـا أنها شرعت في كراء ملحق للاســتوديو، تم وصفه في مجلة (الصور المتحركة العالمية) في عدد 10 يوليو 1915 على الشكل الآتي:

(عبارة عن مرعى بين الجبال القريبة من الاستوديو... موحش وخال من أية مظاهر حضارية... يستثمر في تصوير الأحداث الخارجية وكل المشاهد التي توحي بأجواء الغرب الأمريكي).

بعـد اختفاء شركة كاليم، عــام 1919، اســتأثرت الفيتاغراف بتركتها من الســيناريوهات، وهو ما شكل الخطوة الأولى في مشروع تصريف أنشطتها. وبحلــول عام 1920 أصــبحت الفيتاغراف أكثر شركات الإنتاج نشــاطا في كلا الســاحلين؛ إذ إن استوديو هوليود الشرقية (اكتسب مساحات ضخمة، وملحقات كبرى، وديكورات تحيل إلى شــوارع وفضــاءات داخلية وجميع

أنواع الوسـائط). التحـق بالفيتوغراف مئات الممثلـين والتقنيين، منهم من تقاضـى مئة دولار، أما النجوم المشـهورين فبلغ أجرهم خمسمئة دولار في الأسبوع. كان للفيتاغراف فريق كرة سلة، وكان عميده هو النجم الكوميدي لاري سـيمون. ويتذكر المنتج السينمائي المعروف جو روك Joe Rock قائلا (عندما كنت أشتغل في استوديو (الويستيرن) التابع للفيتاغراف، عام 1916، كنت أتسلم كل أسبوع من خلال شباك كشك الأداء قطعا نقدية ذهبية).

وفي عدد يناير 1921 من مجلة (أخبار الصور المتحركة) تم الإعلان عن أن شركة الفيتاغراف في طور تصوير فيلم جديد يتطرق للحياة داخل السجون؛ الفيلم يحمل عنوان (ثلاث سبعات Three Sevens 1921)، وهو من بطولة النجم الإسـباني أنطونيو مورينو Antonio Moreno، ومن إخراج شيسـتر بينيت Chester Bennet.

تم تصوير المشاهد الخارجية لهذا الفيلم في فلورينس وأريزونا Arizona حيث سـمح محافظ الولاية بمشاركة ثلاثمئة سجين في القفز من على سور السجن بغرض تصوير مشهد فرار جماعي يعتبر من أخطر مشاهد الفيلم... في نيوهال Newhall، أيضـا، تم تصـوير مشاهد من فيلم سرقة قطار، قريبا من وادي سان فيرناندو، وشرع التقنيون في بناء ديكور معتقل شبيه بسجن أريزونا، الذي كان التصوير الداخلي فيه مستحيلا بسبب غياب الكهرباء.

في العشريـن مـن أبريـل 1925 بيعـت الفيتاغـراف للإخـوان وارنـر Warner Brothers بحـوالي 735.000 دولار تشـمل حقـوق الكتاب في

سيناريوهاتهم، وهو ما سمح لوارنر بأن تستثمر العناوين الأكثر نجاحا في فيلموغرافية الفيتاغراف سنوات بعد سنوات.

أرسلت كل من شركة موتوسكوب وبيوغراف مخرجهما الأغزر إنتاجا د.و. جريفيث إلى كاليفورنيا ثلاثة مواسم متتالية (ما بين 1910–1912). غير أن جريفيث لم يلتزم بالتصوير في استوديوهات الشركة الخاصة، المتمركزة في وسط لوس أنجلس، وإنما شد الرحال رفقة مديري تصويره أرثور مارفن Marvin وبيلي بيتزر Bitzer، وفريقهما التقني والفني، بغرض التصوير في الأماكن عينها المذكورة في الأشعار والقصص والكتب التي تم إعدادها سينمائيا للعرض على الشاشة.

وغادر جريفيث البيوغراف عام 1913 ليلتحق بموتويل فيلم Mutual Film Corporation، كشركة إنتاج مستقلة غير مرخص لها. استقرت هذه الشركة باستوديوهات كينيكولور Kinecolor الواقعة بهوليوود؛ وهي التي سوف تعرف فيما بعد (باستوديو جريفيث للفنون الجميلة Griffith Fine Arts Studio). وفيها صور فيلمه المثير للجدل (ميلاد أمة 1915 The Birth of A Nation) وقد تم عرض الفيلم في لوس أنجلس بنفس عنوان الكتاب الذي استند إليه (رجل العشيرة The clansman) لتوماس ديكسون Thomas Dixon، معارضا الفضائح الناتجة عن الميز العنصري وكراهية الأجنبي. ويعتبر الفيلم أول شريط طويل، بالمعنى الفني، في تاريخ السينما.

بعد ذلك بعام واحد قدم جريفيث رائعته السينمائية الثانية (تعصب 1916) التي ظلت ديكوراتها المذهلة قائمة لسنوات عديدة.

(جريفيث) وتطور اللغة السينمائية

تتميـز أفـلام جريفيـث (1875–1948)، فضـلا عن مسـتوى إنتاجها الضخم، بسماتها التقنية والإبداعية المتجددة، إنها لبنة أساس وذات أهمية في المنظور الذي لحق صناعة وليدة، هي صناعة السينما.

أعلن جريفيث في 31 ديسمبر 1913م استقالته من شركة (أميركان بيوغراف) السـينمائية التي اشـتغل بها خمس سـنوات، وكان ذلك عبر مقال نشره على صـفحات مجلـة (The new york dramaticmirror) تعرض من خلاله لكل ما أنجزه في غضـون هذه السـنوات الخمس من تقنيات سينمائية مبتكرة مثل: تطويـر الدراما والسـرد السـينمائيين، وابتـكار تقنية القول الفنـي الجديدة، واستثمار وسائط سردية كاللقطة العامة، واللقطة المكبرة والفلاش باك، وتعتيم الشاشـة، واسـتخدام اللافتات، واسـتعمال المونتاج عند الحركات الموازية أو ما يسـمى (بالسـيرورة الدراماتيكية Continuité Dramatique)، وتوظيف الإنارة بغرض خلق الأجواء المختلفة والتعبيرات الضـمنية من قبل الممثلين إثر التشخيصات السينمائية...، وغيرها من الإنجازات الفنية التي تسند إليه.

إن بعض هذه الحقائق يتأكد، فعلا، في السنوات اللاحقة، خاصة ما تعلق منها (بالتشخيص الضـمني). ففي عام 1920م تم اعتبار جريفيث رائدا في الاستعمال التعبيري للون، وللشاشة العريضة، وكذا في الاهتمام بالموسيقى التصـويرية للأفـلام. بل لعلـه كان أول من حمل الكامـيرا على منطاد في فيلمين من أهم الأفلام في تاريخ الفن السابع.

غير أن هذا الإبداع السينمائي المجدد لم يكن، في الحقيقة، ثورة فنية من قيادة رجل واحد اسـمه جريفيث. إذ تبين، من خلال الصور والتحقيقات التـي أجراها الموثق كيمب نيفـر Kemp Niver خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1894 إلى 1912، أن رواد الشاشة الفضية الحقيقيين هم، على عكس ما كان يدعي جريفث، إدوين.س.بورتر Edwin.S.Porter الذي كان يشتغل في (شركـة إيديسـون) وبيلي بيتزر Billy Bitzer مـن (شركة بيوغراف)... ويعتـبر فيلم (هجوم وسرقة القطار الكـبرى The great Train Robbery) 1903 مثـالا رائـدا على (السرد السـينمائي الموازي) الذي يبـدأ (أو ينتهي بحسب الذوق) بلقطة أولية ملونة للص يطلق الرصاص على الكاميرا، أي على المتفرجين. غير أن إنتاجات بورتر الأخرى تتضـمن، أيضـا، اللقطات العامـة وتحركات الكامـيرا والخلفيات المقيدة. والحال كذلك بالنسـبة إلى بيتزر في فيلمـه مونشـينوز (Moonshinous 1904)، الذي يقدم بانوراما شفافة عبر الحقول، بينما يستعمل في فيلمه اليد السوداء The Black Hand اللافتات، واللقطات المزدوجة، واللقطة العامة... وسـواء في التقنية، كما في المضـمون، مثلما حدث مع (A KENTUCKY FEND 1905) على سـبيل المثال، توغل بوضوح في حقل نسبت ابتكاراته مسبقا إلى جريفيث.

هـذا اللبس حول السـينمائيين الـرواد يتعمق بشـكل كبير نتيجة أن جريفيـث كان موجهـا، مثل آخرين، من قبـل بورتر PORTER، وكان جريفيث يشـتغل بصفته ممثلا تابعا لشركة بيوغراف (1907).

أما بالنسبة لبيتزر فقد سبق أن اشتغل لاحقا، مديرا تصويريا لأفلام جريفيث زهاء حوالي 16 سنة موالية.

إن استحضار جريفيث للغة السينمائية لا يتمثل في استثمار طائفة من الخدع المرئية وحسب، وإنما في المهارة التي جعلته يستعمل هذه التقنيات لصياغة قصص ذات فعالية تأثيرية واضحة. ذلك أن تكوين جريفيث للغة السرد السينمائي يستند إلى الخبرة التي اكتسبها في مجال العرض المسرحي (حبه الأول)، وإلى المعرفة التي مده بها محيطه العائلي المثقف. وقد اعترف جريفيث نفسه بأن العديد من تجديداته في حقل السينما استمدها من قراءته لروايات شارل ديكنز. في مقاله (دكنز وكريفيث والفلم اليوم) يرينا آيزنشتاين كيف قدمت روايات دكنز لكريفيث عددا من التقنيات، تضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعا مبدأ المونتاج المتوازي..[1] فضلا عن تطور مهارته الإخراجية بفعل محاولاته الحفاظ على وتيرة إنتاج سينمائي متوسطة (حوالي ثمانية أفلام في الشهر خلال المدة التي انتمى فيها إلى شركة بيوغراف).

بيد أن مهارة جريفيث ومبادراته السينمائية تجاوزت لغة السرد السينمائي إلى استثمار بعض المكونات الفنية المرتبطة بالتصور الإخراجي استثمارا دراميا على نحو ما نفهم من كلام وليم إيفيرسون عن فيلم (البراعم المحطمة 1919) لجريفيث:

(1) – السينما والأدب، سلسلة فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون المقالات، المكتبة السينمائية رقم 8، الطبعة الثانية، الدار البيضاء 1993، ص:4

(كان الفيلم قد صاحبه التوفيق في استخدام اللون وتكوين الأيدي والموسيقى التصويرية، وكانت هذه الأشياء يجري تغييرها بصفة مستمرة. لقد كان جريفيث يستخدم اللون لا للتعبير عن الأوقات في الليل والنهار، مثل اللون الأزرق لليل أو البنفسج للغسق أو الغروب، فحسب، وإنما استخدم الألوان أيضا للتعبير عن العواطف. وقد يعبر عن الكآبة مثلا باللون الأحمر أو القرمزي، وهكذا نرى أن اللون لعب دورا كبيرا في خلق الإحساس الشاعري..)[1]

في سياق هذه الخصوبة المدهشة (خمسون فيلما في حوالي خمس سنوات)، ظفر جريفيث بفرصة ثمينة، وتحت مسؤولية شخصية، بإنجاز كل التجارب السينمائية الممكنة في فترة زمنية لم تكن تعرف القواعد بعد، فترة كان للسينما فيها جمهور واسع ومتحمس، مثلما كان المستقبل فيها غير محدود.

ولد للويلين وارك جريفيث Llewelyne Wark Griffith يوم 22 يناير 1875 م في إحدى مزارع كريستوود Crestwood/Kentuck من أسرة جنوبية. كان أبوه كولونيل في جيش التحالف، فخضعت حياته الأسرية لنظام وولاء تامين (وإن لم تكن عسكرية بالكامل). ويذكر جريفيث دائما كيف كان والداه يوجهان دائما دراسته، هو وأخوته، وتفكيرهم، نحو بلوغ سمات الأدب الأكثر نبلا وخلقا[2].

(1) – (سنوات د.و.جريفيث)، وليم.ك.أيفرسون، ضمن كتاب (السينما الأمريكية)، دونالد ستابلر، ترجمة نور الدين الزراري، دار المعارف، 1981، ص: 78

(2) – السينما آلة وفن، ألبرت فولتون، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كمال، مراجعة وتقديم: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر (الفجالة –القاهرة)، بدون طبعة ولا تاريخ، ص:131.

ولاشك في أن تأثير هذه التربية جعله يقرر، وهو في السادسة من عمره، أن يتحول إلى أديب مشهور. وقد تحققت له الشهرة فعلا، ومن بوابة الأدب. إذ من بين الأعمال التي زاولها جريفيث في حياته، قبل خوض غمار السينما، الاشتغال ببيع الموسوعات، مزاولة الصحافة والنقد المسرحي، ثم التمثيل المسرحي باسم لورنس جريفيث Lawrence Griffith. استطاع جريفيث في هذه المرحلة أن يكتب أول مسرحية (المجنون والفتاة) التي عرضت على مسارح واشنطن وبالتيمور بدون أن تثير أية ردود فعل من قبل نقاد المسرح. ويحكى أنه ذات مساء رافق أحد الأصدقاء لمشاهدة أول عرض سينمائي في حياته، كان هذا العرض موسوما بالغباء والتفاهة. وقد عبر جريفيث عن خيبة أمله، واعتقاده في أن أي شخص يجد متعة في مشاهدة عرض مماثل، ينبغي أن يعدم على الفور!

وهكذا قرر جريفيث أن يمد استوديوهات شركتي إيديسون وبيوغراف بالسيناريوهات، قبل أن يتمكن من الحصول على وظيفة مترجم سينمائي رفقة زوجته ليندا أرفيدسون Linda Arvidson.

تحكي السيدة جريفيث في سيرتها الذاتية المنشورة عام 1925، والمعنونة (عندما كانت السينما فتية When the Movies were young) كيف أن شركة البيوغراف، التي تم تأسيسها، في الأصل، بغرض إنتاج الأجهزة المعروفة بالموتوسكوب Mutoscopes طمعا في منافسة كينيتوسكوبات إديسون، وجدت نفسها تبحث يائسة عن آليات جديدة. وبفضل اقتراح

أرثور مارفن Arthur Marvin، شـقيق مدير عام الشركة، ومساعد المصور بيلي بيتزر Billy Bitzer سـلم اسـتوديو التصوير للشاب جريفيث مخطوطا كتبه السيناريسـت سـتانير تايلور Stanner Taylor الذي سـوف يكتب، مسـتقبلا، كثيرا من أفلام جريفيث. وبهذا يمكـن اعتبار مغامرات دوللي The Adventures of Dollie 1908 التـي شخصـت أدوارها كل من ليندا أرفيدسون وأرثور جونسـون أولى تجارب المخرج الشاب، التي بمجرد ما تم عرضـها بنيويورك لأول مرة، حتى وقع جريفيث مع شركة البيوغراف عقدا لمدة سـنة كاملة، يتقاضـى خلالها ليس أقل من 500 دولار، على أن يخرج سلسلة من الأفلام.

والحق أن سلسـلة الأفلام التي أنتجتها شركة البيوغراف خلال السنوات المقبلة لقيت نجاحا كبيرا، بل إنها حظيت باهتمام كثير من قبل نقاد السينما، مـن أمثـال روبـيرت هندرسـن Robert Henderson الـذي أصـدر في الموضوع كتابه (د.و. جريفيث وسنوات البيوغراف)، وكذلك فعل إدوارد ووجنكنتش وأنتوني سلايد في مؤلفهما (أفلام د.و. جريفيث).

لقد بدت بداية جريفيث موسومة بإنتاج متنوع شمل بعض الكوميديات، وأفلام رعب، ورعاة بقر، ورجال مافيا، ودرامات اجتماعية، وميلودرامات رومانتيكيـة، وأفلام مغامرات، وقد اشـتغل أيضـا على بعـض المعالجات الأدبيـة لكنها كانت نادرة. وعندما غادر شركة البيوغراف لأسـباب فنية، اصـطحب معه أعضاء طاقمه الفني من تقنيين وممثلين.. وقد نشرت جريدة

(النيويــورك تايمز The New York Times) في العاشر من أكتوبر عام 1909، مقالا كلاسـيكيا لماري بيكفورد Mary Pickford يحمل عنوان (الهاتف)، وهو يدور حول فيلم جريفيث الموسـوم بـ(The Lonely Villa1909) وهي بمنزلة قصـة رعب حول أسرة محتجزة في منزلها من قبل صـعلوك مسـلح، سـوف يتم إنقاذها بواسـطة الهاتف (The Lonedale Operator 1911)، وفي هـذا الفيلم تم رفع الكاميرا على قاطرة بغرض تصـوير المعركة الدائرة ما بين البطلة (Blanche Sweet) وطائفة من الأشرار. ثم (أصـل الإنسـان Man's Genesis..1912).بمنزلة عرض رمزي لحقبة العصر الحجري، حيث تظهر على الشاشة أولى الدينصورات الاصطناعية.

ويعتقد بعض نقاد السـينما أن ثمة وجود لسـمات مشتركة كثيرة بين أفلام البكرة الواحدة (ففضـلا عن شـعار شركة البيوغراف الذي يحفظ حقوقها)، هناك السرعة التي تم بها تصوير هذه الأفلام...، اللافتات التي درج جريفيث على استخدامها بفنية غير مسبوقة، الزيجات التي يجمعها ويفرقها في أقل من عشر دقائق، الحروب التي تشتعل وتحسم في لقطة واحدة. ثم قصصه، المستندة إلى هذه التصميمات المتوترة، التي تمثل معركة نموذجية في مواجهة الزمن.

والحق أن ألبرت فولتون يتوقف طويلا مع استخدامات جريفيث للمونتاج بشكل إيقاعي موفق، مثلما يعرض لبعض التنويعات التي يحدثها إثر تصميم المشاهد واللقطات على نحو ما نفهم من رصده لبعض التكوينات الفنية في فيلم (مولد أمة) (1915).

ويقوم (جريفيث) أحيانا بتسويد جزء من الشاشة للحصول على أثر معين. وهو يقنع لقطات رجال القبيلة الراكبين بقناع بيضاوي الشكل ليؤكد الامتداد الأفقي. وثمة قناع مستدير يحيط باللقطة التي عنونها (المدفعية المقنعة). وهذه الطريقة التي تسمى بالقناع أو الدائرة، مازالت مستخدمة في الأفلام كأن تتخذ شكل ثقب المفتاح أو نظارات الميدان لكي تؤكد وجهة نظر معينة. ويأخذ جريفيث بعض لقطات متلاشية الأطراف Vignette وهذه الكلمة التي تعني أصلا زخرفة متصلة من أوراق الكروم (إذ أنها مستقاة من كلمة Vigne) تعني صورة فوتوغرافية تمتزج تدريجيا بالأرضية المحيطة بها. وهكذا أصبحت اللقطة التي على هذا النحو تدعى أيضا في الأفلام لقطةVignette . ويأخذ جريفيث اللقطات التي تعود بنا إلى الماضي في صور متلاشية الأطراف، كأنما يميز بذلك بين الحاضر والماضي. ومع ذلك فهو لم يقتصر في استخدام اللقطة المتلاشية الأطراف على اللقطات الارتدادية، فهو يستخدمها مثلا كإطار للقطة بعيدة يأخذها لكوخ محاصر، وبذلك يبرز هذا الكوخ بأن يفصله عن البيئة الطبيعية المحيطة به)[1].

وبقدر ما كانت عبقرية جريفيث السينمائية تتطور، بقدر ما كان طموحه الإبداعي يكبر، إذ إن إنتاجاته السينمائية صارت تأخذ منحى تقنيا أكثر تعقيدا وفنية وطولا مقارنة بالفترة التاريخية المبكرة للكون الفضي. حتى أن لغة التركيب الفيلمية في عهده، عرفت تطورا تقنيا

(1) نفسه، ص:162

ملحوظا. بحيث إنه خلال (فترة وجيزة قام باستكشاف الأنواع الأساسية الثلاثة لطرز المونتاج: القطع بموجب الاستمرارية، والقطع الكلاسيكي (ويسمى أحيانا: الديكوباج الكلاسيكي من الكلمة الفرنسية découper التي تعني أن يقتطع)، ثم القطع بموجب فكرة الموضوع)[1]. مثلما أن استخدامه للمونتاج الإيقاعي استند إلى عقيدة وتصور فكري كان جريفيث حريصا على إظهاره: (يعتبر فيلم جريفيث بمنزلة وحدة عضوية كبيرة. العضوية هي قبل كل شيء وحدة ضمن تنوع، بمعنى آخر، مجموع من الأجزاء المتميزة عن بعضها البعض: الرجال والنساء، الأغنياء والفقراء، المدينة والقرية، الشمال والجنوب، الدواخل والخوارج.. تؤسس هذه الأجزاء، في ظل علاقات ثنائية، مونتاجا متعاقبا موازيا، صورة جزء تعقب صورة جزء آخر باتباع إيقاع معين)[2]. لذلك ليس غريبا أن يعلن عبقري المونتاج السينمائي العالمي السوفياتي سيرجي إيزنشتاين أن جريفيث (خلق كل شيء، وابتكر كل شيء، وأنه ليس ثمة وجود لسينمائي في العالم لا يدين له بشيء. أما بالنسبة إلي، فأنا أدين له بكل شيء)[3].

والحق أنه لا يمكن الحديث عن بدايات الكون الفضي، وتطور لغته التصويرية الساحرة من دون ذكر هذا السينمائي المتميز، بل يبدو

---

(1) فهم السينما، المونتاج، لوي دي جانيتي، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون المقالات، المكتبة السينمائية رقم4، ط2، الدار البيضاء1987، ص:9

(2) Le montage، Cine-club، Page Web

(3) David Wark Griffith، Cineastes، Cine-club. Page Web

من المستحيل، فعلا، أن تفتح كتابا سينمائيا يعرض نشوء السينما، وتطور الإبداع فيها من دون أن يعرض لأعمال دافيد وارك جريفيث وخصوصياتها التكوينية وسماتها الفنية.

ولابأس أن نختم هذه الرحلة بكلمة المؤرخ السينمائي الإيبيري خوسيه ماريا كاباروس الذي يشير من خلالها إلى بعض مزايا هذا المبدع السينمائي الرائد. يقول كاباروس: (هذا السينمائي أحد أساتذة السينما العالمية، جريفيث الرائد طور بدربة ميلاد اللغة الفيلمية؛ إنه هو من نسج بمهارة صور الحكايات-أول أكبر سارد في السينما الأمريكية-، بتصاميمه المضبوطة، بتحركات كاميراته ومونتاجه، بإبداعية فطرية وعاطفية عقلنتها رائعتيه: (مولد أمة) (1915) _حول حرب الانفصال ومختلف فصول الحقبة، التي وظفت تقنية السكوب Scope والاستعارات الذكية_ و(تعصب) (1916)، هذه الجدارية الرائعة حول أشكال التعصب الأربعة[1]: في بابيلونيا العتيقة، فرنسا مجزرة سان بارتولومي وفي أمريكا الحديثة. جوهرتا الفن السينمائي الخالصتان، اللتان ينبغي أن يشاهدهما كل هاو. ومع ذلك، كلفت جريفيث هذه المعلمة ذات الإنتاج الضخم إفلاسا اقتصاديا، وأثرت على ما تلاها من أفلام، لقد حلت بالرجل كارثة مالية صعب عليه التخلص منها)[2].

---

(1) انظر تحليلا موجزا لهذين الفيلمين الرائعين في:(السينما آلة وفن)، مرجع سابق، من صفحة: 149 إلى 183

(2) historia critica del cine، josé m.caparros lera، Editorial Magisterio Espanol، S.A.Quevedo، 1، Madrid 1976، P:22

وبعــد إنتــاج أول أعماله الناطقــة وآخرها (أبراهام لنكولــن) التي حاز بفضــلها على أوســكار أفضل مخرج تعرض جريفيث، شــأنه في ذلك شأن كثير من عباقرة الفن، لجحود المنتجين وأرباب الاســتوديوهات، ولنســيان جمهوره وممثليه ومواطنيه.

ومن مفارقات الحياة العجيبة، فعلا، أن يقضي الرجل الذي رصد (مولد أمة)، سينمائيا، وحيدا في أحد الفنادق الأمريكية يوم 23 يوليو 1948.

الفصل الرابع

الوحدة السردية للفيلم السينمائي

كانت الحاجة ماسة إلى اجتهادات رجال كثر حتى يكتسب الكون الفضي (السينما) مظهرا حديثا، هو ثمرة تضافر جهود خلاقة وابتكارات مذهلة خلال حقب تاريخية متوالية. احتاجت السينما إلى عشرين سنة أو أكثر لتصبح واقعا دوليا، لكنها لم تكن بحاجة لأكثر من ست سنوات حتى تكتسب حياة نوعية مستقلة؛ فمع بداية عام 1901 ظهرت بصمات فيلمية متميزة ومستقلة عن تقنيات أي مجال فني آخر مثل (المسرح) مثلا، أو الصور المتحركة.. أو غيرها. إن فكرة تجزيء مشهد متصل إلى سلسلة من اللقطات نفذت لأول مرة من قبل الإنجليزي ج.أ. سميث في فيلمي (نظارات الجدة 1900) و(الطبيب الصغير1901). في العمل الأول: على شكل لقطات أولية من خلال وجهة نظر إحدى شخصيات المشهد الفيلمي. أما في التجربة الثانية فتمثلت في إدراج لقطة موضوعية أثناء الحركة وفي اللحظات المناسبة.

إن ما يعرف اليوم (بلقطة وجهة النظر) كانت لقطة شعبية الاستعمال، بشكل مباشر، في صناعة الأفلام بكل من فرنسا وأمريكا، فهي تعكس أنشطة تلصصية مثل: النظر من ثقب أقفال المفاتيح والأبواب المواربة والجدران المشروخة والمناظير.. وغيرها. وابتداء من عام 1905 أصبح استخدام مثل هذا النمط من اللقطات أمرا متداولا بين صناع السينما.

في نفس الآن أخذت فكرة الحركة التي تنتقل من لقطة إلى لقطة مع قطع مباشر بينهما تتطور بشكل سريع. وكانت الأفلام الأولى التي استعملت هذا النمط من (التقطيع التقني) هي (القبض على اللص1901) و(أطلق النار1902) لجايمس ويليامسون. ويعتبر فيلم (القبض على اللص) أول أفلام المطاردة، وهو نوع فيلمي لم يكتسب شرعيته بشكل طبيعي إلا عام 1903 حيث بدأ إنتاج مثل هذه الأفلام يعرف حركية نوعية. سينمائيون بريطانيون مثل (الماترشو The Motershaws والهاكر The Haggars وألف كولينس Alf Collins) أنتجوا أفلام مطاردة من قبيل اللص Pickpocket، وسطو صيفي جريء Daring Daylight Burglary، ونزاعات الصيد الجائر اليائسة Desperate Poaching Affray وغيرها مما تم عرضه بأرجاء الولايات المتحدة قبل أن يصور إدوين.س. بورتر شريطه الشهير (سرقة القطار الكبرى) نهاية عام 1903. فبالإضافة إلى تمرير الحركة من لقطة إلى أخرى تدور في مشهد مختلف، يقترح فيلم (نزاعات الصيد الجائر اليائسة)، بحرفية مخصوصة، التأثير الناتج عن اقتراب الكاميرا من الحدث أكثر من الاقتراب العادي، مع الحرص على أن تمر المطاردة أمام الكاميرا، وأن تخرج شخصياتها من جانبي الكادر وتدخل مرة بعد أخرى. نتيجة لذلك لا يزال هذا الفيلم يعتبر الأكثر سرعة وعنفا مقارنة بالأفلام المصورة خلال هذه الفترة المتقدمة من فترات تاريخ السينما.

كانت المطاردة إحدى أنجع الوسائط المستعملة منذ 1903 من أجل رحابة زمـن الفيلم، وهو الهاجس الذي كان يشـغل بال السـينمائيين في كل من أوروبا وأمريكا الشمالية، وجعلهم يقتفون أثر جورج ميليه. لم يبتدئ، هذا الأخير، بتصوير أفلام العشر دقائق وحسب، وإنما ابتعد أيضا عن الإنتاجات الفردية، واقترب مما يسمى (بإنتاج الاستوديو)، مقدما فرجات ذات توزيع أوسع، بديكورات فخمة مخصوصة، وبمؤازرة طائفة من المساعدين. إن نمط الاستوديو الذي شـيده ميلييه لاحتواء هذه الإنتاجات المعتمدة على سقف زجاجي وجدران بشاشات قطنية رقيقة من الداخل بغرض حجب الضوء، يعلم أسلوب تشييد كل الاستوديوهات السينماتوغرافية للحقبتين التاليتين.

ومع ذلك، لم يكن ميلييه هو الذي أرسى الإخراج السينمائي على أسس صـناعية حقيقية، وإنما الذي فعل هو شـارل باثـي Pathé. كان ميلييه يصر على أن يشرِف، بشـكل شخصـي، على مراحل إنتاج كل فيلم من أفلامه، بينما اقتصر انشـغال باثي على تنظيم الخدمات المتخصصة من أجل ضمان أكبر عدد من فرق الإنتاج. هكذا، وفي غضـون بضع سنوات من تأسيسها عام 1900، أصـبحت (شركة باثي) أكبر مؤسسـة إنتاج سينمائية في العالم، وحافظت على مكانتها إلى حدود الحرب العالمية الأولى.

أنتجت (شركة باثي) عام 1905 – 1906 مئة وسبعين فيلما بمعدل 84 مترا من الأشرطة، وروجت في كل أنحاء العالم 300 نسخة من كل فيلم على أقل تقدير، وهو معدل أكبر بكثير مما حققته الصناعة السينمائية الأمريكية لهذه الحقبة!

غير أن الأفلام المصـــورة من قبل (باثي) لم تكن ابتكارات أصـــيلة، إذ إن أغلبها مســـتوحى من المتوجين الســـينمائيين الأمريكـــي والإنجليزي، وإن كانت تعتمد في كل مرة على ديكورات مســـتحدثة بهيجة، وممثلين أكفاء، ووســـائط فنية متعددة متنوعة. فضلا، بطبيعة الحال، عن الميزة الأساس التي تفردت بها أفلام (باثي) إلى حدود عام 1908 وضـــمنت لها الريادة الفنية؛ وهي أن معظم أفلام (باثي) كانت تتضمن نسخا ملونة بخط اليد.

مع بداية القرن الجديد، اقتصر الإنتاج السينمائي الأمريكي، في جزئه الأكبر، على الأفلام القصيرة المصورة في لقطة أو لقطتين. بيد أنه مع بداية عام 1903 بدأ الســـينمائيون الأمريكيون يواجهون التحدي الأوروبي. إن شخصـــية إدوين.س. بورتر، الذي صـــور معظم أفلام إديســـون منذ 1900، كانت بارزة في الولايـــات المتحدة، ولكن إبداعه ارتبط بإبداع معاصريه، مقتصرا، في كثير من الحالات، على تقليدهم بشـــكل مباشر. لنتأمل، على ســـبيل المثـــال، فيلمه (بائـــع الأحذية الشـــاذ 1903) الذي يصـــور بائع أحذية وهو يداعب كعب ســـيدة أثناء قياس حذاء! في فيلم (كمـــا يظهر من خلال التلســـكوب As Seen Through a Telescope 1901 لج.أ.ســـميث) يتم عرض عملية مداعبة الكعب من خلال لقطة بصرية لشخص ينظر عبر منظار، لكم بورتر، كم رأينا، غيرها بموضوعية اللقطات المكبرة التي استعملها سميث، من قبل، في سلسلة من عناوينه، مثل (الطبيب الصغير). هذه النسخ رحبة التنوع كانت إنجازات معتادة

في تلـك الحقبة. ولكن يبـدو أن الفيلم الأشـهر لبورتـر (سرقة القطار الكبرى) اسـتند إلى ميلودراما مسرحية قديمة عوضـ عن أفلام تناولت نفس التيمة. إن الإضـافة التقنية التي قدمها بورتر إلى اللغة السـينمائية تمثلت في اسـتخدامه البانورامات بغرض تتبع حركة الحدث في الأفلام التخييلية.

بحلول عام 1905 عرفت السـينما إنتاج أفلام طويلة بشـكل أسـهم في مغادرة عروضـها لخيمـات (الفرجـات المتنوعة) والاسـتقرار في قاعات مخصوصـة مجهزة لهذا الغرض؛ كانت تغير برامجها باسـتمرار. وقد أحدث النجـاح الكبير الـذي عرفه عرضـ (نيكلوديونسـ Nickelodeàns) عام 1906 في الولايـات المتحدة فرقعة سـينمائية عالمية؛ ظهـرت، على إثرها، صـناعات سـينمائية في كل من إيطاليا، وألمانيا، والدنمـارك، ودول أخرى انضمت إلى مثيلاتها الموجودة في فرنسا، وبريطاني، والولايات المتحدة.

عدمـا بـدأ د.و.جريفيث يخـرج أفلامـا (للبيوغراف) عـام 1908، قدم للحقل السـينمائي نظرة جديدة بخصـوص الإمكانيـات الدرامية المتاحة، عوضـا عن التقنيات الجديدة التي سبق توظيفها باعتبارها قواعد السـرد الفيلمي، بمـا في ذلك (المونتـاج الموازي). لقد اقـترح جريفيث (الشخصـيات الدرامية المركبة)، الشخصـية الطيبـة والشريرة في نفس الآن، التـي تسـمح بتحولات وتبديـلات في براهين الأفـلام، مثلما أن جريفيث اسـتثمر معطيات السرد الفيلمي المتوفرة من أجل خلق نهايات

مؤثرة دراماتيكيا بشــكل أكثر جدة. من أفضــل الأمثلة على ذلك فيلمه (طبيب البلد The country doctor 1909) الذي يفتتحه ببانوراما بطيئة حول الفضــاء الطبيعي الخلاب الذي ســوف تدور فيه أحــداث الفيلم، لكــي يتمكن، بعد ذلك، من اســتثمار نفس المنظــر في عرض المغامرات التراجيدية التي صــممها للفيلم، ولكن هذه المرة بوجود غمامات سوداء كثيفة تحجب ســماء البلدة. مثــال آخر على الاســتثمار المجدد لمعطيات السرد الفلمي المعروفة يكمن في اســتخدامه اللقطات المصــورة بواسطة كاميرا محمولة على عربة متحركة، وهي تقنية تم استخدامها من قبله، كما سبقت الإشارة، بيد أن إضافة جريفيث إلى هذا الاستثمار تمثلت في سياق توظيف هذه اللقطة؛ لقد رصد بها جريفيث تقاطع مسافرين انطلاقا من عربتين: الأولى يقلها البطل وخطيبته، والثانية توجد بها عشيقته المتخلى عنها، هذا ما يعكســه أحد مشــاهد فيلمه (السباق من أجل الحياة Drive for a life1909).

مهد جريفيث الســبيل، أيضا، لتوليف أكثر سرعة، خاصة تطوير مونتاج الحــركات المتوازيــة من أجــل تحويله إلى مــورد سردي بــارز وتطبيقه على متواليات تشويق مع إنقاذ في آخر لحظة.

مــورد تقني آخر اســتثمره جريفيث، بفعالية أكبر من باقي الســينمائيين سابقي الذكر، والمقصود هنا ما يسمى (باللقطات المدمجة)، وهي التي تتكون من لقطة مكبرة لموضوع أو شيء غير وجه الممثل. وكمثال واضح على مثل

هذه اللقطات: لقطة قنبلة موقوتة يقترب زمن انفجارها على نحو ما نجد في فيلم (صـوت الكمان The Voice of Violin 1909)، وقد تم استخدام هذه اللقطة بكثافة لإضاءة المشاعر السـيكولوجية الدفينة للشخصيات انطلاقا من اسـتثمار لقطات مكبرة متكررة لأيديهـم وأرجلهم، كما فيلم (الوعي المنتقم Awareness of the Avenger 1914).

بيد أن ما جعل جريفيث رائدا لمعاصريه، هو العنفوان الدرامي الذي تتمتع به أفلامه. ومع ذلك، وبالنظر إلى خصائص سينمائية أخرى، كان ثمة وجود لسـينمائيين أمريكيين آخرين يتقدمونه؛ فأفـلام (الفيتاغراف) مثلا، كانت موسومة بطبيعيتها، سواء من ناحية الأداء التشخيصي للممثلين، أو من حيث حجم اقتراب الكاميرا من الشخصيات الفيلمية مقارنة بأفلام جريفيث.

إن التطورات السابقة ذات جودة عالية، إذ إنها شملت شفافية الصورة، وانتظام سيرورة اللقطات، واستثمار زوايا لقطات متنوعة ومختلفة في ذات المشـهد الواحـد.. وكل ذلـك تم، في حقيقة الأمر، علـى هامش إنجازات (البيوغراف) ومخرجها دافيد وجريفيث.

هذا التقدم الشـكلي والأسلوبي للغة السينمائية هيمن، بشكل أو بآخر، على العمل السـينمائي في كل من أمريكا الشـمالية وأوروبا، واسـتمرت إلى حدود العشرينيات من القرن الماضـي. الأفلام الأوروبية كانت تصـور بكاميرا بعيدة جدا عن الممثلين، وكانت اللقطات تستغرق مدة زمنية أكبر، وبالكاد توجد قفزة داخل المشهد الواحد، وكان أداء الممثلين أكثر إيماء أثناء

الكلام من الأفلام الأمريكية، وهو ما يضفي عليه شكلا مسرحيا مكشوفا.

كانت التقنية السينماتوغرافية الأمريكية تسمح للمخرجين بالتخلص من أجزاء الحركة الأقل أهمية، واستخراج الأجزاء المهمة، نتيجة لذلك، وقبل الحرب العالمية الأولى، بالضبط، كانت الأفلام الأمريكية اكتسحت جزءا مهما من الأسواق السينمائية الأوروبية. ومع ذلك، فإن بعض الدول الأوروبية أنتجت أفلاما حظيت بإقبال جماهيري ملحوظ. بدأ الإيطاليون ينتجون أفلاما تاريخية بديكورات فخمة، وملابس مصممة، وكم هائل من الإكسسوارات الإضافية تشبه، إلى حد ما، ما بدأ الفرنسيون يقدمونه ابتداء من 1908، وبحلول 1910 وصل عرض الفيلم الإيطالي إلى حدود ثلاث بكرات،.بمئات الإضافات، وبديكورات ذات أبعاد ضخمة؛ على نحو ما نجد في فيلم (سقوط طروادة La Caduta di Troia 1910) لجيوفاني باسترونى Giovanni Pastrone و(كوفاديس Quo Vadis 1912) لإنريكو كوازوني Enrico Guazzoni الذي صور فيلمه في تسع بكرات (ساعتين) وبأكثر من ألف إكسسوار،.بما في ذلك أسود حقيقية ظهرت وهي تفترس الأسرى (مجسمات بشرية)...!

هيمنت الأفلام الفرنسية والدنماركية على الشاشات الألمانية والروسية والإسكندنافية إلى حدود عام 1915. ويعزى جزء من نجاح الفيلم الدنماركي، لتلك الفترة، إلى الأسلوب المؤثر للتيمات التي يشتغل عليها مثل: الخيانة ونتائجها، حماقات الأرستقراطية، كوارث السيركات،

إغاثــات الحرائــق السريعة، تجارة الرقيق الأبيضــ والنزاعات الخطرة ما بين المجرمــين ورجــال الأمن.. وقــد اعتمــد الســينمائيون الدنماركيون على أســاليب التعريض الفوتوغــرافي المختلفة، وعلى الظــلال المنذرة بالخطر، والزوايا المتطرفة في رصــد المشــاهد واللقطات، وهي اجتهادات سينمائية بدت أصــيلة ومثيرة للإعجاب في تلك الفترة المتقدمة من تاريخ الســينما.

مــن أفــلام هــذه المرحلــة: (آخــر تضــحيات تجــارة الرقيــق Den Hride Slavehandels1910) و(الجحيــم Afgrunden 1910) الــذي يعتــبر أول فيلم يرصد شخصية المرأة الهدامة جنسيا، والتي سوف تتطور لتصبح، بعد ذلك، (مصاصة دماء) أصيلة على نحو ما اقترحه فيلم (مصاصة دماء رقصة الريح 1912Vampyrdansevinden).

أما (الشياطين الأربعة Fire Djaevle 1911) فكان أول فيلم استثمر (عالم الســيرك) بفرجاته المذهلة: الساحر والنيران المشــتعلة ونمرات الحيوانات والمشي على الحبال.. بينما في فيلم (ولد رجل ميت Bedraget i Doden 1911) ظهرت لأول مرة على الشاشــة الفضــية شخصــية الدكتور غار- الهاما GarEl–Hama أســطورة التنكر والمخدرات والمكائد السرية؛ زعيم جيش من المجرمين.

إن فكرة المرأة المثيرة جنســيا، التي تغــري الرجال وتقودهم إلى غياهب المــوت والعــدم، انتقلت من الســينما الدنماركية إلى الســينما الإيطالية عام 1913، قبل أن تصــبح موضوعا مبتذلا في أفلام ثيدا باراTheda Bara . إن

شرور الدكتور غار- إلهاما تم استنساخه في السينما الفرنسية من قِبل عبقري الجريمة زيغومر Zigomer، في سلسلة من أفلام الحلقات لفكتورين جاسيت Victorin Jasset التي ابتدأت عام 1911، ثم تلك الخاصة بفانتوماس (1913-14) للويس فوياد.

لقد أوحت أفلام (تجارة الرقيق) الدنماركية لجورج لوان توكر George Loane Tucker بإنجاز فيلم (حركة مرور عبر الأرواح Traffic in Souls 1913) أول شريط طويل حول موضوع معاصر (الدعارة) يصور في الولايات المتحدة، وقد حظي الفيلم بنجاح كبير شجع الشركات الأمريكية على إنتاج أفلام أكثر طولا وإقناعا للمتفرج.

وعلى الرغم من أن السينمائيين قضوا حوالي اثني عشر عاما يستخدمون الإمكانية السردية المتمثلة في تجزيء المشهد إلى سلسلة من اللقطات، إلا إنهم لم يستثمروها بنفس الحنكة التي يستخدمها أقرانهم اليوم، وهذا أمر طبيعي. فثمة وجود لمطلبين اثنين لهما أهمية قصوى بالنسبة لهذه التقنية السينمائية:

أ- تغيير زاوية الكاميرا داخل نفس المشهد.

ب- التأكد من أن حركات الممثلين تطابق، تماما، تلك التي ظهرت في لقطة أكثر قربا أو بعدا.

ابتداء من عام 1913 شرع بعض المخرجين الأمريكيين، بشكل حر، في تغيير اتجاهات الكاميرا من مكان إلى آخر أثناء تصوير مشهد، وكانت الكاميرا، قبل ذلك، تقتصر على الاقتراب من الشخصيات والابتعاد عنها.

وبالتحديد، فإن ما يسمى (باللقطة واللقطة المعاكسةPlan/Contre Plan) التي تتمثل في تصـوير شخصيتين وجها لوجه من خلال تناوب وجهتـي النظر، لم تظهـر إلا عام 1912، أما اسـتعمالها فلـم يعمم إلا بحلول سنة 1915.

في نفس الآن أخذ بعض المخرجين يهتمون بسلاسـة اللقطات وتتابعها المتواتر مسـتخدمين، بشـكل صـحيح، نفس التقنية، على أمل أن يشـعر الجمهـور بأنه انتقل مـن لقطة إلى أخرى. وقد شـكل هـذا (التوليف غير المرئي) المرحلة النهائية لما يمكن أن يضمن سيرورة فيلمية تامة.

وعلـى عكس ذلك، تماما، كان ثمة وجود لأسـلوب جريفيث الداخلي، الموسـوم بالتقطيـع والانتقالات المفاجئـة من لقطة إلى أخـرى موالية، وهو أسـلوب ينتج، بشـكل جوهري، عن أن معظم القفزات تتـم نحو الأمام أو الخلف بين حركات متوازية، أو أن تحقق الكاميرا قفزة كبيرة منتقلة من لقطة عامة إلى لقطة مقربة للممثل بدون الالتفات إلى ما يسمى (بالرابط Racord).

إن السينمائيين الذين طوروا (سيرورة اللقطات) لا أحد يعرفهم في أيامنا هذه، لكن لا شك في أن المعلم الأول لهذا الأسلوب السينمائي الجديد هو رالف إينس Ralph Inc، الأخ الأصـغر للمنتج السينمائي المعروف توماس إينس، وقد رفض رالف أن يشتغل مع أخيه، إذ إنه ابتدأ مساره الفني ممثلا، ثم مخرجا معتمدا لدى شركة (الفيتاغراف). وفي عام 1913 استعمل بشكل رحـب (اللقطة واللقطة المعاكسـة). وبحلول عام 1915 أصـبحت أفلامه

مثـــل (طيف حبيبتـــه His Phantom Sweetheart) و (الفتاة المناســـبة The Right Girl) نماذج ممتازة في سيرورة اللقطات، بحيث تتحرك الكاميرا فيها من وضـــعية لأخرى.بمرونة مستعملة، بكل حرية، اللقطة واللقطة المعاكسة من خلال ممثلين يتبادلون النظرات والعبارات، منجزة لبانورامات صغيرة، وتعديلات من أجل تتبع تطورات التشـــخيص والحرص على جعلها دائما داخـــل الكادر. والمحصـــلة، أنه ثمة وجود في أعمـــال رالف إينس لكل ما كانت تحتاجه أفلام هوليود خلال الحقب الموالية.

وانصرمـــت ســـنوات طوال قبل أن يبلـــغ الســـينمائيون الأمريكيون قامة إينس، حتى د.و. جريفيث لم يتمكن أبدا من التحكم في كل هذه التقنيات؛ لعل هذا أحد أسباب انطفائه في العشرينيات من القرن الماضي، بحيث بدت أفلامه موسومة بالبلاء والعتاقة.

جون فورد John Ford

أرســـى فورد أسس مســـيرته، كمخرج، التي اســـتمرت خمسين سنة في العقد الأخير من السينما الصامتة، عندما كان الحلم الأمريكي لا يزال ممكنا.

إذا كانـــت الرؤية المشرقة لمجتمع مثـــالي، التي دأب فورد على تقديمها من خلال أفلامه، بدأت تعتم.بمرور الزمن، فقد حافظت باســـتمرار على ســـمة (الغضـــب الرومانتيكي) التي تميزها عن غيرها من أعمال الرواد. ذلك أن ما كان يشـــغل بال فورد بشكل أســـاس، وهو ابن أسرة إيرلندية مهاجرة، الانتماء إلى مكان ما. صحيح أن الأسرة كانت هي الملاذ الآمن

له، لكن ضغوطات الحياة الجديدة في القرن العشرين أخذت تتهددها بالتفكك، وباندثار القيم التقليدية التي ترمز إليها. في بداية مسيرته السينمائية، وبالضبط في فيلم (أربعة أبناء 1928)، بدأ فورد يسلط الضوء على تفسخ الأسرة وعدم اندماجها في المجتمع. ومع ذلك، فإن معظم الأفلام التي أنجزها في العشرينيات تكرم موطنه بالتبني بدون تحفظ! مثلما يتدفق الحماس والتفاؤل من فيلمي (الويستيرن) اللذين أنجزهما (الحصان الحديدي 1924) و(ثلاثة رجال أشرار1926).

خطوط الرؤية

إعادة اكتشاف مجموعة كبيرة من أفلام فورد الصامتة سمحت لمؤرخي السينما باستخلاص نمط من التماسك والسيرورة البصرية، الجمالية والموضوعية. بين هذه المجموعة الصامتة وما أنتجه فورد بعد ذلك بسنوات؛ علاقة لم يسبق لأحد أن تصور وجودها، لقد تبين أن الأفلام الصامتة لفورد تعكس، بجلاء، أسلوبا سينمائيا مخصوصا. مع شركة فوكس، اشتغل فورد، بشكل منتظم، مع مدير التصوير جورج شنيدرمان الذي منح أفلامه صورا مرهفة براقة. ولكن مهما كانت اللغة الفوتوغرافية المتبناة George Schneiderman من قبل فورد، والتي تغيرت بشكل راديكالي مع ظهور السينما الناطقة، فإن الملمح الذي يظل مهيمنا على أسلوبه في الإخراج هو (التوليف أو التركيب). ويعترف فورد، نفسه (أنه يمتلك فراسة خاصة تجاه التوليفات)، وأن تأطيراته الفيلموغرافية مميزة، من حيث استنادها إلى الشكلانية المعتادة؛ الدقة في

تصميم مواقع الشخصيات، من خلال وعي قوي بالنظام والمعمار. إن شاشة فورد تبدو مقسمة بتواز إلى حقول فضائية واضحة معتادة بواسطة أعمدة المنشآت، ممرات السكك الحديدية، الأرصفة، الأبواب، الجدر الحجرية، السياجات الخشبية أو الأفق. أما ولعه بتصوير الاحتفالات، وعروض الأزياء، ورقصات البالي، وكذلك المحاكمات والجنائز... يفسر خضوعها لطقوس وضعية وحركية محددة. بل حتى الأحداث العادية يحولها فورد إلى احتفالات بواسطة تأطيراته البصرية، وأسلوب توزيعه وموضعته للممثلين. مثلا، في فيلمه (ثلاثة رجال أشرار) ثمة وجود لمشهد ينزل فيه بال ستانلي (توم سانتشي) من أدراج الصالون، وهو يحمل بين ذراعيه جثة أخته الميتة؛ لقد أضفى فورد على هذا المشهد الشكلاني المحض طقسا جنائزيا ملفتا! ولكن، كما أن فورد يتميز بصورة الرجل الثائر الفرداني، فإنه من خلال تأطيرات البصرية وتوليفات الفيلمية يطلق سراح مواهبه الأخرى، فيستثمر الأجواء والشخصيات والأمكنة برحابة قل نظيرها. مانحا للسيناريو حياة متوهجة، وعفوية بواسطة الحركات والتفاصيل المبتكرة.

ابتدأت المسيرة السينمائية لفورد مباشرة بعدما أنهى دراسته. التحق عام 1913، وقد بلغ ثماني عشرة سنة، بأخيه الذي كان مخرجا وممثلا في (استوديوهات أونيفرسال). وهناك اضطلع بدور مساعد مخرج. وتميزت انطلاقة فورد الفنية بفيلم، من بكرتين، عنوانه (الطورناد/الإعصار)1917، وكان الفيلم من تأليفه، وتمثيله، وإخراجه. وهو أول سلسلة الأفلام الثلاثين

التي أخرجها قبل أن يغادر (شركة أونيفرسال) إلى (شركة فوكس) عام 1920. معظم أفلامه في أونيفرسال كانت (أفلام ويستيرن/ الغرب الأمريكي)، وقد استحق مدحا نقديا كبيرا نتيجة حسن قيادته لحركة الكاميرا والممثلين، وحسه المرح، وتحكمه في التأطير البصري. وقد وصف أحد النقاد السينمائيين فيلمه (منبوذو شقة البوكر 1919) (بسمفونية بصرية).

احتفظ فورد من تركة أفلام (أونيفرسال) بفيلم واحد هو (التسديدة المستقيمة 1917) الذي حوله إلى أول شريط طويل له. وكان واحدا من أربعة وعشرين فيلما أنجزها فورد بصحبة هاري كاري، الذي تقمص شخصية (شيين هاري). يتعلق الأمر هنا بدراما تقليدية ترصد الصراع القائم ما بين رعاة الماشية وفلاحي الأراضي.

وسواء تعلق الأمر بأسلوب إخراجه أو ببعض عناصره التيماتيكية، فإن فيلم (التسديدة المستقيمة) سوف يعلن عن ميلاد الأثر الرائد لحقبة فورد السينمائية الناضجة التي تمثلت بشكل عميق ومركب في فيلم (المنقبون 1956). إن بعض توليفات هذين الفيلمين متطابقة تماما، مع حضور ذات الالتزام العاطفي بقضايا الأسرة والتراب، نفس الإحساس بالكرب في مشهد جنازة، ونفس اللطف تجاه بطل هامشي، وهكذا نجد أن جون واين في آخر مشهد من فيلم (المنقبون) يقلد نفس الحركة التي قام بها هاري كاري في (التسديدة المستقيمة) عندما عقد يده اليسرى باليمنى بطريقة موحية.

أثناء عمله في (فوكس)، أخذ فورد يشتغل مع (رعاة بقر) ثابتين من

أمثال: باك جونس وتوم ميكس.. قبل أن يصل بشكل تدريجي إلى تقديم إنتاجات مرموقة كفيلمه (صوتا، حصان وملك1923)، الذي شخص فيه جون جيلبرت دور مقامر مدين.

والحق أن تنوع الأفلام التي أخرجها فورد (لشركة فوكس) سمحت له بتوسيع نطاق تعبيره، وتعميق حدسه الشاعري، ولكن ظل دائما مأخوذا برغبته المخصوصة في الحفاظ على صورته باعتباره صانعا بسيطا أو مجرد محترف يضطلع بأعباء عمله! بعد ذلك بسنوات حكى لصديقه بيتر بوكدانوفيتس ما يأتي:

(لا يختار المرء هذه الأشياء، ولكن ينظر إليها وهي تقبل نحوه، وعليه، حينئذ، أن يقوم بأفضل ما يعرف، ليحسن إدارتها).

ثلاثة عناوين حاسمة

تبرز في حقبة (فوكس) ثلاثة أفلام تعكس التوجه السينمائي الذي يميل إليه فورد: (الحصان الحديدي)، (ثلاثة رجال أشرار) و(أربعة أبناء)، (من أجل دافي براندن)، (بطل الحصان الحديدي)، فضلا عن أن فضاء السكك الحديدية يشكل، بالنسبة إلى فورد، فضاء مقدسا، رمزا للتقدم والوطنية الصادقة. فالفيلم الأخير يعرض لأفراد ذوي جنسيات مختلفة (إيرلانديين، إيطاليين، صينيين..) يعملون من أجل مد مسالك سكك حديدية عابرة للقارات، وهو ما يختزن خاصية رمزية (تعاون، أخوة، وحدة..). إنها القيم الإنسانية التي يدافع عنها فورد في مقابل أخرى، تجارية أو رأسمالية

يبرزها، ويقوم دافي براندون بتشخيصها؛ يتعلق الأمر بتشخيص طقوسي مع الحضور الرمزي لإبراهام لينكولن، الذي تم إهداء الفيلم له، والذي تحقق حلمه بمجتمع غير مقسم بعد الانتهاء من تشييد السكك الحديدية. لقد استطاع فورد داخل هذا الإطار السردي السينمائي أن يخلق عالما مفعما بالمرح والحيوية والحياة.

إن منبع الإلهام في (ثلاثة رجال أشرار) يكمن في عقيدة فورد، إحدى السمات الأكثر حضورا في إبداعه وهيمنة. في العمق، يبدو الفيلم دينيا بشكل واضح، فهو مليء بالمشاهد الطقوسية، وكذا قصته التي تحكي عن عصابة رجال أشرار يضحون بحيواتهم لينقذوا الشابين (هيروي) و(هيروانا) _جورج أوبرين وأولف بوردن من شباك بعض الخارجين عن القانون، ليظفروا بالمحبة والغفران نتيجة صنيعهم هذا. سبق لفورد أن تطرق لهذه التيمة في فيلميه (رجال معلمون 1920) و(ثلاثة آباء 1948).

الأجواء التي تدور فيها أحداث (ثلاثة رجال أشرار) هي أجواء البحث عن الذهب في داكوتا عام 1877؛ ولكن، باستحضار تصميمات فورد الكلاسيكية المعتادة، يبدو البحث عن الذهب مرتبطا بالاستيطان وزراعة الأراضي. ويمضي الفيلم إلى ما ينبغي أن ينتهي إليه: هيروي، هيروانا وولدها الصغير يعيشون في أمن وطمأنينة بمزرعتهم المحاطة بحقول القمح الشاسعة.

أما بخصوص المتوالية الحركية الرئيسة في هذا الفيلم، فهي المرتبطة بمشهد احتلال الأراضي، وهو المشهد الأكثر حركية وتعقيدا واستثمارا

للتفاصيل الفنية الدقيقة. ومن أكثر هذه المشاهد تأثيرا (مشهد اصطدام العربات، وسقوط رضيع وارتطامه بمكابح الخيول..).

ثم إن فكرة الولايات المتحدة باعتبارها بلد الفرص تحتل مكانة محورية في فيلم (أربعة أبناء)، الذي عد دليل نجاح باهر لمسيرة فورد السينمائية منذ (الحصان الحديدي). ويستثمر التفكك التراجيدي لأسرة، التيمة التي كان على فورد أن يعود إليها في أعمال رائدة مقبلة مثل:(كم كان أخضر سهلي 1914).

يدور فيلم (أربعة أبناء) حول أسرة ألمانية؛ الأم هي السيدة بيرنل (مارغريت مان) التي فقدت ثلاثة من أبنائها في الحرب العالمية الأولى، بينما ساعدها ابنها الرابع على الفرار من ألمانيا المنهكة بالحرب إلى أمريكا، بعدما هاجر إليها قبل الحرب، وحظي فيها بمستقبل زاهر!. وبالنظر إلى أسلوب فورد البصري، الموسوم في هذه التجربة باستخدام ديكورات مستوحاة من فيلم سابق لفريدريك ولهايم مورنو تحت عنوان (إصباح 1927)، فإن فيلم (أربعة أبناء) يعرض لأثر المخرجين الألمان على الإنتاج السينمائي المصنع في هوليود.

آيرلاند الأم

أسهمت السنوات التي انتمى فيها فورد إلى (شركة فوكس السينمائية) في بلورة أسلوبه البصري الخاص من أجل اهتماماته الأخرى. آيرلاند؛ (لآير) التي يحلم بها، وتنعكس من خلال فيلمه الفولكلوري، المفعم بروح المرح وعذوبة الحكايات: (النفل المعاق 1926). وكذا عبر فيلم (منزل هاغمان

1928) الرحــب الذي يلقي الضــوء على أنمــاط من المشــاكل الآيرلاندية.
ويعرضــ فــورد في (النفل المعاق) لقصــة معروفــة تخص أســرة آيرلاندية هاجــرت إلى الولايات المتحدة، وهي لا تملك فلســا واحدا، لكنها تمكنت من كســب أموال طائلة بواسطة ورقة يانصيب. لقد حول فورد فيلمه هذا إلى خرافــة حقيقيــة، يمجد فيها كثــيرا من البلاد الأخــرى بنفس الحماس: آيرلانــد، الأم الوطن المحبوب، منظور إليه، بشــكل عاطفي، باعتباره بلد العادات والتقاليد و(النبل القسري!). وكذلك الولايات المتحدة باعتبارها بلد الفرص التي يسند المال فيها والشهرة المهاجرين العزل.

أما الوجه الآخر لآيرلاند فيظهر بشكل جلي في فيلمه (الإرث المأساوي)؛ بلد مهووس بالتنبؤات والأساطير المقدسة، يطفو على سطح نهر من الثلج. وعلى الرغم من أن الفيلم تم تصــويره، بشــكل كلي، داخل استوديو، فإن فورد قدم لنا صورا خالدة لشوارع ودروب مغطاة بالثلج، لمروج وحقول نائية حيث تنســج حكاية انتقام منعمة، موســومة بمنافذ هروب مســدودة وقصص حب مكدرة... يشخص فكتور ماك لاغلين، في هذا الفيلم، دور مناضــل إيرلاندي منفي يعود لأجل الانتقام من متعاون خان شقيقته. وهنا يضــطلع فورد بتجسيد تيماته الخاصة التي هي بمنزلة مفاتيح لعالمه الفلمي: حبه للوطن، حبه للأسرة وأحزان المنفى. ومثله مثل (الأبناء الأربعة) يعكس فيلــم (النفل المعاق) إلى أي حد تأثر فــورد بالنبوغ الألماني في حقلي توزيع الإضاءة والإخراج السينمائي.

أصدقاء أمريكيون

من أجل تشييد ملحمته الأمريكية، تبنى فورد أسلوبا مختلفا تماما، مفعما بالدفء الإنساني، وتسقط التفاصيل المعبرة، اعتمادا على التصوير في المشاهد الطبيعية، واستغلال نور الشمس. ولا يزال الفيلم الذي أنجزه مع شركة (فوكس) والمعنون بـ(زملاء فقط 1920) بمنزلة حكاية مذهلة، منعشة وحركية بشكل مدهش. ويمكن اعتبارها، بكل الأبعاد، محفزة الثلاثية التي أنجزها فورد خلال سنوات الثلاثينيات حول أجواء الريف في الشمال الأمريكي: (دكتور بال 1933)، (القاضي الكاهن 1934)، و(باخرة عند المنعطف 1935). إن الصديقين المشخصين لبطولة هذا الفيلم هما: شخصية بيم (وجسدها نجم الويسترين الشعبي باك جونس)، وشخصية بيل (التي جسدها جورج ستون). ومع ذلك، ظل فورد دائما متفائلا بخصوص الطبيعة البشرية، وقدرته على العيش بتناغم مع متناقضاته؛ حتى في المجتمعات الريفية التقليدية. إن الأحكام المسبقة الجاهزة دائما تطفو على السطح عند أول مناسبة.

في فيلم (أصدقاء طيبون) يتحول المواطنون المحترمون، في مناسبتين اثنتين، إلى صعاليك طائشين يطلقون العنان لنزواتهم؛ فتارة يطردون (بيم) من المدينة، وتارة أخرى يحاولون شنقه بعد اتهامه ظلما بالهجوم على وكالة البريد، والسعي لاختلاس أموالها. هذا التعصب المتطرف يطال حتى الشباب في هذا المجتمع القروي، الذين يعتدون على (بيل) بالضرب

دائمـا لأنه غريب عن بلدتهم. بيد أن فـورد ينجح دائما في فض النزاعات والتوترات محولا بيل إلى شخصية لنكولنية، تضع على كاهل رجالها أوزار المجتمع، وتحارب قوى التعصب والتطرف. يدعي بيل، مثلا، أنه المسؤول عن سرقة أموال مدرسة لكي يتمكن من إنقاذ المدرسة التي يحبها، مثلما ينقذ المدينة من الإفلاس بعد أن يضـحي بنفسه من أجل أن يحول دون اختلاس أموال وكالة البريد. وعلى الرغم من اضـطهاد أفراد المجتمع لبيم ورفضهم له ضـمن حضـيرتهم، لا يزال يعتقـد في أنه جزء مـن المجتمع، ويخاطب اللصوص قائلا: (لن تتمكنوا من سرقة مدينتنا)!

والحق أن نبع إلهام فورد المفضـل يكمن في الحكايات القصـيرة التي ينبـغ في إغناؤها، تطويرها وجعلها أكثر رحابة، أما عندما تسـند إلى فورد نصـوص مسرحية لتقديمها إلى الشاشـة يجد صـعوبة كبيرة في حل المشـاكل المرتبطة بالحوار المسرحي الطويل حلا فنيا مقنعا. (إضاءة 1925) كان أحد هذه المشاريع المسرحية؛ الجزء الأول من الفيلم كان بمنزلة كوميديا شخصيات خالصة. مركزة على إضاءة شخصية بيل جونس، التي شخصها ببراعة (جاي هانت)، ويضـطلع فيها بدور رجل يريد أن يكون أذكى من زوجته. بيد أن إيقاع الفيلم يضـطرب في منتصـفه، وبالضبط عندما يريد بعضـ المحتالـين الهيمنة على إدارة فندق (إضـاءة)، فيعرضـ علينا فورد مشهد محاكمة طويل، بطيء وممل. وهو نفس الإحساس الذي يراود المرء، وهو يشـاهد بعض مواقف فيلم (صوتا، حصـان وملك) الذي يستحضر

الجنوب في عهده الزاهر (البواخر التي تعبر نهر الميسيسيبي، زراعة القطن، والعبيد الذين يعزفون البانجو)؛ ولكن خلال نصــف الساعة الأخيرة ينهار السرد الفيلمي بفعل سلســلة طويلة من الحوارات الشارحة ضمن مشاهد داخلية. وعلى الرغم من هذه الإخفاقات الجزئية، فإن أفلام فورد الصامتة تعكس موهبته العبقرية.

الفصل الخامس



الكوميديا الصامتة

إحدى السمات الأكثر رواجا في الحقول الفنية. وحتى عندما بدأت الأمور تسوء سياسيا واقتصاديا، لم يتخل الناس عن رغبتهم في مشاهدة الأفلام المرحة المسلية. وأدرك السينمائيون، منذ الوهلة الأولى، أن الفيلم الكوميدي بمنزلة تجارة مربحة، فأخذوا يفسحون المجال في وجه أسماء مثل: ماكس ليندر، وماك سينيت، وجون باني، وشارلي شابلن، ومابيل نورمان، وغيرهم كثير أقبلوا من عالم المسرح، والفرجات المختلفة إلى الحقل السينمائي ليزرعوا البسمة في شفاه العالمين.

إن أعظم فيلم في هذه المرحلة هو (مغامرات تيلي) الذي أخرجه ماك سينيت، واعتبر قمة ما بلغته السينما الكوميدية، وختام حقبة إبداعية مديدة.

بسمات في العتمة

بدأت البسمات، والقهقهات، والتعبيرات المبهجة تنتشر عبر العالم بمجرد ما استهل الكوميديون الأوائل أعمالهم السينمائية الخالدة، ابتداء من فرنسا، مرورا بإيطاليا والولايات المتحدة.

والحق أنه منذ فيلم (مزحة البستاني 1895) للأخوين لوميير، والكوميديا تضطلع بدور مهم في تاريخ السينما. صحيح أن الأفلام الكوميدية البدائية، التي لم تتجاوز الخمس دقائق، كانت في عمومها مجموعة من القفشات والاسكيتشات البسيطة التي أثار بعضها اهتمام الصحافة الفنية. بيد أن هذه الأفلام بدأت تبلغ طولا معينا، وأخذت الحركة الكوميدية فيها

تبدو أكثر تعقيدا ودقة. كان الوضـــع، في الســـابق، يبدو مرحا جدا عندما يتقدم شخص ليزيح كرسيا خاصا بشخص مقبل على الجلوس؛ صبي وقح يســـخر من شخص محترم مثلا. ينهض هذا الأخير من سقطته ويلوح بيديه بعصبية كوميدية مبالغ فيها.

غـــير أنه، على الرغم من عرض أفلام (الموزيك هـــال) لبعض الفقرات الكوميدية أمام عدســـات الكاميرا، وظهور بعض السمات الساخرة المبالغ فيها التي وسمت شخصيات أفلام ميلييه الكوميدية، كان علينا أن ننتظر إلى حدود منتصـــف الحقبة الأولى من القرن العشرين، لنشهد الميلاد المنتظم لمن لقبوا (بالمهرجين) أو الممثلين الكوميديين الذين يفجرون الضحك في شفاه الجماهير بواسطة علاقاتهم الملتبسة بالعالم، والظروف المحيطة بهم.

كان (ديـــد)Deed نموذجـــا كوميـــدي ملفتـــا؛ الأول ضـــمن جيـــل (البهلوانات) أو (المهرجين) الذين قلدوه، وعلى الرغم من أن الجمهور لم يكن يعرف أســـماءهم، حظوا بترحيب كبير في كل بلد عرض أعمالهم. في فرنســـا، مثلا، كان (ديد) هو (بوارو)، في إيطاليا (بيونســـيلي)، وفي إسبانيا (سانشتس)...

عندما شـــعر (ديد) بالقلق جراء ظهور منافس له جديد انتقل إلى إيطاليا، واتخذ لنفســـه اسما جديدا هناك هو كريتينيتي cretinetti. فأصبح معروفا في إســـبانيا بتوريبيو Toribio، وفي إنجلترا بفولـــس هيد Foolshead ، وفي روســـيا بغلوبيشـــكين Glupishkin،..... ومـــن المحتمـــل أن تكون كثرة

هـذه التسـميات عمقت لدى ديد نوعا من (انفصـام الشخصـية) الفني؛ فهـو لم ينجح أبدا في بلوغ شخصـية محددة مثل تلك التـي حققها لندر أو الكوميديون الأمريكيون القدامى. كانت شخصيته تتحدد في مجموعة من السلوكات البليدة غير القابلة للكبح، تنتهي دائما بدمار مهول؛ مثل اللحظة التي أضرم النار في منزله بواسـطة شـمعة رأس السنة الميلادية، أو عندما قام بتدمير قاعة سينمائية على غير إرادة منه..!

اعتاد ديد أن يقود نفسـه باسـتمرار، وأن يعرب عن إمكانياته الفنية قبل ظهور جورج ميليه؛ فهو يعتبر أول ممثل ومخرج كوميدي استثمر الإمكانيات الكوميدية للكاميرا بأقل الصور، بتوقفات الكاميرا، وبعض الخدع البدائية الأخرى.. إن موهبته كمخرج كانت كبيرة، بحيث جعلته يستمر في تقديم الأفـلام علـى الرغم من تراجع شـعبيته كنجم، بيد أنها لم تسـتمر إلى حين ظهور السينما الناطقة.

وكان ديـد يملك وجها كوميديا بامتياز، وظهر تأثيره الكوميدي في جمهـور المرحلة بشـكل لا يقبل الجدل، وإن كانـت أعماله في ميزان الـذوق المعاصـر تبدو ركيكة مملة، إذا ما قورنـت بأعمال كل من لويد وليندر Linder.

إلا أن شركة باثي تعاقدت مع كوميديين آخرين بغرض تعويض ديد بعد رحيله إلى إيطاليا، كوميديين من أمثال شارل برانس في فرنسا، وويفليس في إنجلترا، برينس في روسـيا، موريتر في ألمانيا، سالوشـيانو في إسـبانيا،

تارتوفينـــي في إيطاليــا.. وكعادة كثــير من عباقرة الســينما انتهى المطاف بديد، في سنوات عمره الأخيرة، حارسا ليليا لاستوديوهات باثي Pathé!

طائفة أخرى من نجوم باثي تم استثمارها في عالم المنوعات، بمن فيهم الظاهرة دنانيم Dnanem الذي جابت شهرته الآفاق، فلم يحتج إلى تغيير اسمه الحقيقي. وكذلك لويس جاك بوكو Louis jack Bocco المعروف ببنار كافروش cavroche والذي كسب ثروة طائلة بفضل مظهره الكوميدي الكئيب، وحركاته الملفتة، وأسلوبه العجيب في العبث بلسانه. وكذلك الحال مع روميو بوسيتي Bossete الذي اســتهل مســيرته الكوميدية في حقل المنوعات، وهو لم يكمل العاشرة من عمره بعد، إذ إنه انخرط في باثي، باعتباره ممثلا كوميديا عام 1908، ولكنه أبان عن كفاءة مذهلة كمخرج ومنظم للعروض. وكان ينافس أشــهر استوديوهات تلك الحقبة؛ اســتوديو نيزا Niza الكوميدي الجديد المتخصص في إنتاج البسمة على طول الســاحل اللازدي، حيث الشواطئ، اليختات والمرافئ التي يرتادها الأثرياء مهيأة لاســتقبال الضحك..! وكان من أبرز نجوم هذا الاستوديو المدعو سابلون Saplon، ومورتز الصغير، وهو مهرج ألماني قصير القامة متخصص في مرافقة الممثلة سرح دوهاميل المشهورة بروزالي.

ثمــة وجــود لنجوم آخريــن تبنتهم شركــة باثي مثل: كازاليســ، وليون دوراك، الذي أحرز مكانة كوميدية خاصــة بشخصيته المتفردة (نيك وينتر Nick winter)؛ تحري هزلي يقدم، بشكل كاريكاتوري، المغامرات الشعبية لنيك كارتر؛ الكلب الإنجليزي الشهير.

والحق أن نجم نجوم شركة باثي السينمائية على وجه الإطلاق هو الكوميدي المعروف ماكس ليندر Max linder الذي يختلف كثيرا عن الآخرين؛ فنان أنيق، جميل وجذاب، يرتدي لباسا فريدا مثل متجول باريسي Boulvardier. إن النكهة الخاصة لأدائه الكوميدي تنبع من التوتر الحاصل بين أناقته الشخصية والوضعيات العبثية التي يجد نفسه منقادا إليها. وماكس ليندر هو المبتكر الأصيل لما يسمى (بالغاغز Gags) أو المواقف المضحكة، وذلك بفضل موهبته الخاصة القادرة على تنويع وتجديد اللحظات الكوميدية البسيطة. مثل لحظة اغتسال، أو تغيير قفاز... وقد اغتنى فن الكوميديا بأصالة أفكاره وطرافتها، مثلما وضح لمعاصريه، بجلاء، حجم الإمكانيات المتاحة للكوميديا في علاقتها بالشاشة الفضية.

ومن المؤلم حقا أن تتوقف مسيرة ماكس ليندر نتيجة انتحاره المباغت في أكتوبر من عام 1925، بعد مرض نفسي ألم به بسبب فشله المهني في الولايات المتحدة، وخوفه من فقدان الشعبية التي كان يتمتع بها.

أما في استوديوهات غومونت Gaumont انبثق الدافع الإبداعي الأساس من شخصية لويس فوياد، الذي لم يكن اكتشف نقطة قوته بعد: السلسلات البوليسية. والحق أن أفلام غومونت الكوميدية كانت أكثر غرابة من أفلام باثي، وذلك بسبب خدع الكاميرا الوفيرة وخيالها الجامح التي مهدت لتقديم أعمال ماك سينيت Senett، وأعمال غيره من السينمائيين السرياليين لسنوات العشرينيات. في كوميديات غومونت،

يمكـــن لعربات الأطفال المنطلقة أن تكمل دورة الأرض: تبدو صـــالونات أنيقة غاصة بالخيول والجمال.. صور أفلام أونسيم (إرنست بوربو Ernest Bourbon) تتميــز بتكرار هذيانه وجنونه. ولا شـــك في أن (باريز النائمة 1923) لروني كلير René clair تم استلهامها من (أونسيم الساعاتي 1912)، حيث يظهر ضـــغط الزمن وتسارع أنشطة الحياة اليومية، بفعل اختراعات البطل بواسطة ساعة كهربائية، وذلك من أجل اختصار عشرين سنة متبقية على تسلمه إرثه المنتظر.

بيـــد أن ممثل غومونـــت الكوميدي الأكثر نجاحا في الفـــترة ما بين 1910 و1912 هـــو ليونس بيريـــت Léonce Perret، المعـــروف بليونس، والذي أصبح، مستقبلا، أحد مخرجي السينما الفرنسية الصامتة الأكثر تميزا.

لقـــد تم تقليد مختلف الأســـاليب المعتمدة في الفيلم الكوميدي الفرنســـي عبر العالم، ورفع المهرجون الفرنســـيون قضـــايا كثيرة في المحاكم الإيطالية، على وجه الخصـــوص، حيث كان منافس ديد القوي فيرديناند غيوم، الذي غير اســـمه الســـينمائي من تونتوليني إلى كوسياتيللي، يتنقل من شركة إنتاج إلى أخرى باحثا عن أفضـــل أجر. كان تونتوليني رجلا قصـــيرا، بوجه مرح ذي ملامح أقرب إلى البله. وقد أســـهم ازدهار السينما الكوميديا في شمال الولايات المتحدة منذ 1912 بفضـــل مجهودات كل من كيستون Keystone في بروز نجمين فرنســـيين اشـــتغلا بالكوميديا الإيطالية همـــا: (توتو) إميل فاردان Emile Vardannes و(روبيني) مارسيل فابري Marcel Fabré .

وإذا كانـت بعضـ الأقطار، مثل ألمانيـا، أقدمت على تقليد الأسـلوب الكوميـدي اللاتيني، فإن أقطارا أخرى مثل روسـيا فضلـت أن تسـتورد كوميدييها من بلدان أخرى. فمن ممثليها المفضـلين (أنتوشـا) وهو بولوني الأصل. أما الممثلون الروس الوحيدون في حقل الكوميديا خلال هذه الفترة فهما: فلاديمـير أفديف Avdeyev، المعروف بمحاكاة شخصـية برجوازي كبير ضـخم اسـمه دجادجا بود Djadja Pud، وباتريك نيروف P.Nirov الذي ابتكر شخصـية روسية قحة ميتجوخا Mitjukha؛ فلاح شاب محاصر ومرعوب من تقاليد مدينة كبيرة وجناياتها.

أما الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا فقد عرفتا تأخرا كبيرا، مقارنة ببلدان القارة الأوروبية، بخصوص إنتاج الأفلام الكوميدية خلال السنوات الأولى للقـرن الماضـي. وهو ما يبدو أمـرا غريبا بالنظـر إلى التقاليد الفنية التـي عرفها هذان البلدان، خاصـة ما تعلق منها بإنتـاج المنوعات المعروفة بـ(الفودفيل Vaudeville) أو المسرح الهزلي. صـحيح أن بعض الكوميديين الكبار لهذه الحقبة سمحوا بتصوير عروض المنوعات التي يقدمونها، لكن السلسـلة الكوميدية الوحيـدة ذات الأهمية، التي أنتجـت في إنجلترا قبل الحـرب العالمية الثانيـة، كانت تلك التي قدمها فريـد إيفانس Fred Evans في دور (بيمبـل Pimple)؛ يمتلك إيفانس وجها غريبا، وأسـلوب أداء مثير للضـحك. يميل دائما إلى معالجة نفس الموضـوعات، ويجد متعة كبيرة في تقمص (دور الأنثى Pimple).

قليلة هي الأفــلام الكوميدية الأمريكية التي تعود إلى الحقبة الأولى من القرن الحالي، إذ كان علينا أن ننتظر حتى عام 1910 لتبدأ شركات الإنتاج الأمريكية في تجريب شخصــيات كوميدية شــبيهة بمثيلاتهــا الأوروبية. في نفس الســنة أطلق كل من أمريكان موتوســكوب وبيوغراف سلسلة كوميديــة لشخصــيتين كوميديتين: الأولى أطلق عليها اســم جونيســي Jonesy، والثانية عرفت بمومبتيوسMumptious ؛ رجل ضئيل، سمين وأنيق. وهي اللحظة التي ســوف تكتشف فيها (شركة الفيتاغراف) رائد نجــوم الكوميديا الأمريكية جــون بــاني John Bunny. وكان باني حقق نجاحــا ملحوظا في عالمــي المسرح والأعمــال، وأبان عن فراســة وذكاء كبيرين. وقد أحســن التخمين بخصوص مستقبل الصور المتحركة. لقد واجه باني صــعوبات كبيرة في بداية مشــواره الســينمائي، وخاصــة في محاولته إقناع (شركة الفيتاغراف) بموهبته الفذة، ولكن، ما أن سنحت له الفرصة حتى أصبح، في غضــون أشهر قليلة، نجم شباك التذاكر بامتياز، محققا للفيتاغراف مداخيل معتبرة!

كان باني رجلا سمينا مفعما بالمرح، ذي وجه كوميدي جذاب. يبدو أكبر من سنه الحقيقي (لم يكن تجاوز السادسة والأربعين من عمره عندما صور أول أفلامه الكوميدية مع الفيتاغراف، وذلك قبل رحيله بخمس ســنوات). توفي باني عــام 1915، في عقده الخامس، وفي قمة عطائه الفني. وكانت تشــاركه البطولة الممثلة فلــورا فينش Flora Finch التي

أتقنــت دور المرأة معكرة المزاج، التي دائما ما تفســد أمنياتها، وأجواء علاقاتها العاطفية والإنسانية. ولقد بدا واضحا أن شعبية باني أسهمت في فتح الأسواق الأوروبية في وجه الفيلم الكوميدي الأمريكي.

أما في روسـيا، حيث أصـبح باني يعرف باسم بوكسـون Poxon، فقد كان محبوبـا من قبل الجمهور لدرجة فكر عندهـا أحد الكوميديين الروس المشـهورين، وهو فلاديمـير زيموفو Zimouvoi، أن يتقمص شخصـيته بعد موته، وهي ذات الفكرة التي راودت في أمريكا شـقيق باني، نفسه، الذي كان يشـبهه تماما، لكن ثبت عجز الجميع عن تعويض هذا المهرج السـمين المرح، المحبوب من قبل آلاف المشاهدين في العالم.

إن نجـاح أعمـال جـون باني بعث الثقـة في نفوس منتجـي الأفلام الكوميديـة الأمريكية، فشرعوا منذ 1910 في فتـح الأبواب أمام نجوم الكوميديا الذين تناسـلوا بشـكل مذهل. وعرفت شركـة الفيتاغراف نجاحات معتبرة اسـتنادا إلى نمط من (الكوميديـا الأسرية) على نحو ما نجد في سلسـلتها المشهورة (السيد والسيد دريو Draw)، وفي الأفلام القصـيرة التـي قدمها الكوميـدي المحبوب بيلي كـيرك Billy Quirk، وهــو مهرج إنجليزي ينتمي إلى فرقة فريد كارنو Fred Karno المعروفة. وكذلك فعلت شركة أسيناي Assanay التي أنتجت سلسلة من الأفلام الكوميدية، وخلقت شخصـيات أضـفت سـمات كاريكاتورية على حياة الناس في الغرب الأمريكي (المتوحش). ولكن هذه الشركة سوف

تحقق نجاحا كوميديا منقطع النظير، خلال عام 1915، وبالضبط عندما تمكنت من انتزاع العبقري شارلي شابلن من شركة كيستون Keystone لمالكها ماك سينيت.

لقد مثلت الكوميديا ونجومها ذخيرة فعالة خلال المعارك الاقتصادية الضارية التي عرفتها صناعة السينما المحررة سنوات قبل الحرب العالمية الأولى، ولذلك اعتبر الفيلم الكوميدي الجنس الفلمي الأكثر أهمية في السينما الأمريكية الصامتة. مثلما انتزع مكانته كفن شعبي، وتعبير بلاغي عن الحمق الجماعي الذي ستكون نتيجته نشوب الحرب العالمية الأولى.

سيرة ذاتية

خالد أقلعي

– من مواليد مدينة تطوان عام 1965.

– كاتب وسينمائي مغربي.

– حاصل على الدكتوراه في الآداب من جامع عبد المالك السعدي بتطوان 2005.

– عضو اتحاد كتاب المغرب منذ 1996.

– عضو المكتب الإداري لجمعية أصدقاء السينما بتطوان.

– عضو الكتابة الدائمة لمهرجان تطوان الدولي لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط.

– عضو تحرير مجلة (وشمة) السينمائية الدولية.

– نشر العديد من القصص الشخصية والمترجمة، ومقالات سينمائية وأدبية وفنية في عديد من المنابر الثقافية والإعلامية المغربية والعربية. شارك في العديد من التظاهرات والملتقيات الثقافية والندوات الأدبية والفنية.

من مؤلفاته

– دوائر مغلقة، قصص، منشورات جائزة اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1994.

– أطياف البيت القديم، رواية، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، تطوان 2007.

– المبدع المتعدد، منشورات تطوان أسمير، تطوان 2009.

– وجدان وأشلاء دمى، قصص، سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، 2010.

– النقد والإبداع والواقع.. نموذج سيد البحراوي، دراسة، م ج، دار العين، القاهرة، 2010.

– اتحاد كتاب المغرب، خمسون سنة من الحضور المتجدد، م ج، منشورات عكاظ، 2012.


العربية

نـادرة هي الكتابـات العربية التي تهتم بتاريخ الكون الفضــي (الســينما) وخصائص مدارســه الفنية المختلفة. فالصورة السمعية البصرية اليوم، من أهم أسـلحة التنمية البشـرية في العالم، وأخطرها على وجه الإطلاق. ولكي نكون على بينة من العوامل التاريخية المختلفة التي أسهمت في ميلاد هذا الفن، والتي جعلته بهذه القوة من الانتشار والهيمنة والتأثير، يعرض هذا الكتاب لتاريخ الكون الفضي منذ تكونه لندرك كيف أن الاهتمام بالبحث العلمي أسـهم بشـكل كبير في ميلاد هذا المارد الخارق، ونشـأته وتطوره، وكيـف انتقلـت اللغة السـينمائية من مظهرهـا البدائي المرتجـل إلى نمط مـن الكتابة الإبداعية المصـممة بدقة وفعالية بغرض إحـداث الأثر الفني المطلوب، قبل أن نعرض لمختلف التيارات والظواهر السـينمائية العالمية. وقد اسـتندنا في ترجمة هذه الحلقات المسلسـلة من تاريخ السينما، بشكل أسـاس، إلى موسـوعات تاريخ السـينما، كما اجتهدنا في تقديم هذه المادة المعرفية بلغة عربية سـليمة، قدر المستطاع، متحمسين للتغلب على كل ما قد يعيق استرسال القراءة أو إدراك معانيها.